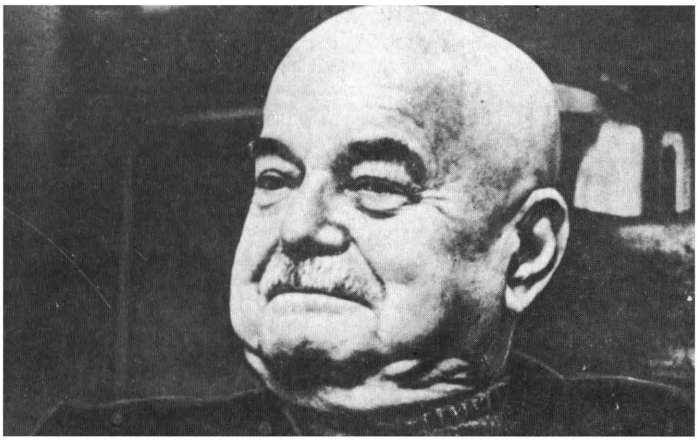
ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

1 1983

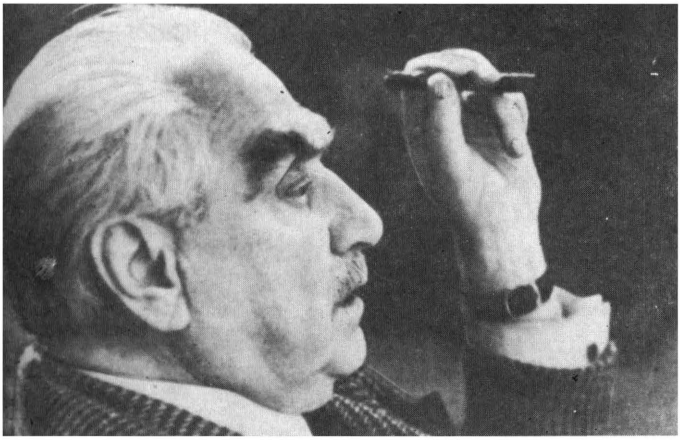
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием



Шкловского Виктора Борисовича, старейшего советского кинематографиста, теоретика, критика, сценариста, лауреата Государственной премии СССР

С 80-летием



Александрова Григория Васильевича, кинорежиссера, народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Государственных премий СССР

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. Л.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. Л.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

I

1983

СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО СОДЕРЖАНИЕ

3
Л. Кулиджанов Наш первостепенный долг
6
Жизнь народа — источник творчества
Современность и экран
15
Наше кровное, родное дело

Новые фильмы
22
М. Власов Высокая цена истины
35
Л. Корнешов «Все было не зря...»
42
Андрей Плахов Умудренная молодость
49
Л. Лемешева Стихия мечты и логика реальности
Интервью между съемками
62
Александр Алов, Владимир Наумов «Берег»
63
Давлат Худоназаров «Круговорот»
65
Эльёр Ишмухамедов «Юность гения»
66
Калье Кийск «Ниперпади»
«Центрнаучфильму» — 50 — «Леннаучфильму»
68
А. Згуриди Флагманы научного кино
Теория и история
70
С. Фрейлих Этюды о стиле
Мемуары и публикации
85
В. Горданов Люди, профессия, жизнь
98
Алексей Симонов Хорошие песни не умирают
Издано о кинематографе
107
В. Божович Неутомимый борец

Памяти товарища
111
Сергей Герасимов Борис Чирков
112
Владимир Монахов Анатолий Головня
За рубежом
114
«Служение искусству — это служение человеку»
А. Липков В контексте времени
115
Абдул Хаким Халик, Дуонг Минь Дау, Васант Прабхакар Сатхе, Наги Муслех Ноаман, Арман Рамамбазафи, Сухейль Бен Барка, Серхио Ольхович, Исраэл Ойатоми, Хулио Альберто Торрес, Аднан Маданат, Сесар Марти, Мустафа Туати, Улисес Эстрелья, Кадзуо Ямада Говорят участники творческой дискуссии «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов»
134
Г. Богемский Планета Дзаваттини
149
А. Брагинский Почему?
152
Нина Зархи Верность
157
Синерама
Сценарий
159
Н. Губенко «И жизнь, и слезы, и любовь»

На 1-й стороне обложки
Олег Янковский в фильме «Влюблен по собственному желанию» (режиссер С. Микаэлян, «Ленфильм»)
На 4-й стороне обложки
кадр из фильма «Замужество Марии Браун» (режиссер Райнер Вернер Фассбиндер, ФРГ)

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Lev Kulidzanov — The Duty of Great Importance (p. 3).
Article devoted to the tasks of the Soviet cinema in the coming year. The Life of People — the Source of Creative Work (p. 6).
Article devoted to the tasks of the decree of CK of CPSU "On the Creative Connection of Literary and Art Magazines with Practice of the Communist Building"

The Time and the Screen

Our Vital, Our Own Duty (p. 15).
The account of the meeting of the secretariat of the Film Makers' Union of the USSR, devoted to the "village theme" on the screen.

New Films

Marat Vlasov — The High Price of the Truth (p. 22).
Review of the film "The Train Stopped" ("Mosfilm", 1982).

Lev Korneshov — "Everything Was Not in Vain..." (p. 35).
Review of the film "Holidays of Childhood" (M. Gorky Film Studios, 1982).

Andrey Plakhov — The Wise Youth (p. 42).
Review of the film "As You Sow..." ("Tallinfilm", 1981).

Liudmila Lemesheva — Element of Dream and Logic of Reality (p. 49).
Review of the film "The Wood Song. Mavka" (Dovzenko Film Studios, 1980).

Interview at the Shooting Site

Alexandr Alov, Vladimir Naumov — "The Shore" (p. 62).

Davlat Khudonasarov — "The Rotation" (p. 63).

Elior Yshmukhamedov, Kaliju Kijsk — "The Youth of the Genius" (p. 65). "Nipernadi" (p. 66).
Film directors talk about the films they are shooting now.

«Centrnauchfilm» — 50 — «Lennauch film»

Alexandr Zguridi — Flagships of Science Cinema (p. 68).

Theory and History

Semen Frejlikh — Essays on Style (p. 70)
Article devoted to the variety of styles in the contemporary Soviet cinema.

Memoirs and Publications

Viacheslav Gordanov — People, Profession, Life (p. 85).
Memoirs of the oldest Soviet cameraman deal with the beginning of work in cinema

Alexey Simonov — Good Song Do Not Die (p. 98).
Documental film director — about the shots of the film devoted to the wellknown singer and actor Leonid Utesov.

Published on Cinema

Victor Bozovich — Untiring Fighter (p. 107).
Reyiew of the book of Leon Moussinaque "The Selected Works" (M., "Iskusstvo", 1981).

In Memoriam

Sergey Gerasimov — Boris Chirkov (p. 111).
To the memory of the well-known actor. Boris Chirkov.

Vladimir Monakhov — Anatoly Golovnia
To the memory of one of the founders of the school of the Soviet cameraman Anatoly Golovnia.

Abroad

"Service to the Art is the Service to the People"

Alexandr Lipkov — In the Context of the Time (p. 114).
Article analyses the programme of films shown on the VIIth Tashkent Festival.

Abdul Khakim Khalik, Duong Min Dau, Vasant Prabkhakar Sathe, Nagi Musleh Noaman, Arman Ramambasafi, Suhejl Ben Barka, Serhio Olhovich, Israel Oyatomi, Hulio Albert Torres, Adnan Madanat, Sesar Marti, Mustafa Tuati, Ulises Estrelia, Kadzuo Yamada — Discussion "The Role of Cinema in Struggle for Peace, Social Progress and Freedom of the Peoples" (p. 115).

Georgy Bogemsky — Planet of Zavattini (p. 134).
Article devoted to the work and biography of the known Italian scriptwriter, writer, painter, director Cesare Zavattini.

Alexandr Braginsky — Why? (p. 149).

In memoriam of the French actress Romy Schneider.

Nina Zarkhi — Faithfulness (p. 152).
Review of the film "The Bride" ("Die Verlobte", DEFA, DDR).
Cinerama (p. 157).

Script

Nikolay Gubenko — "Both Life and Tears and Love" (p. 159).

© Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 13.10.82
Подп. к печати 13.12.82. A08421
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2584
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли г. Чехов Московской области

Л. Кулиджанов,
первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР

Наш первостепенный долг

Наступил новый, 1983 год — третий год одиннадцатой пятилетки. В обстановке трудового энтузиазма, с чувством твердой уверенности в будущем встречают его советские люди. Вооруженный величественной программой коммунистического созидания, разработанной XXIII—XXVI съездами КПСС, тесно сплоченный вокруг Коммунистической партии, ее ленинского Центрального Комитета, ее руководящего ядра, наш народ добился в минувшем году новых впечатляющих успехов во всех областях экономического, социального и культурного развития страны. Сегодня коммунисты Советского Союза, все труженики необъятной советской земли полны решимости сделать в наступающем году как можно больше для того, чтобы темп нашего поступательного планомерного движения неуклонно нарастал.

Прошедший год ознаменовался событием всемирно-исторического значения — Страна Советов, миллионы наших друзей за рубежом торжественно отметили 60-летие Союза ССР. Грандиозные свершения в жизни нашего многонационального государства, венцом которых явилось построение развитого социализма в СССР, стали возможны благодаря верности заветам великого Ленина, благодаря авангардной роли партии коммунистов, самоотверженному труду миллионов советских людей. Планы экономического и социального развития страны, намеченные партией на одиннадцатую пятилетку и на 80-е годы в целом, отражают коренные жизненные интересы советских людей; они призваны обеспечить наиболее полное использование возможностей и преимуществ общества зрелого социализма, значительно умножить его материальные и духовные богатства, еще более укрепить обороноспособность нашей Родины.

Советский народ верит в свою родную Коммунистическую партию, всем сердцем поддерживает ее внутреннюю и внешнюю политику, ибо мы на практике убедились в том, что наша партия при любом повороте событий, при любых испытаниях остается на высоте своей исторической миссии. Задачи, связанные с претворением в жизнь экономической стратегии партии на современном этапе, по-деловому, с государственной мудростью, с учетом наших ресурсов, наших достижений и нерешенных проблем обсуждались на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС; все мы, участники Пленума, с волнением и понятной гордостью слушали слова Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Ю. В. Андропова, которые мне хочется напомнить сейчас: «Мы будем всегда и

неизменно верны ленинским нормам и принципам, прочно утвердившимся в жизни партии и государства.

Товарищи! Задачи впереди у нас огромные, сложные. Но нашей партии они под силу.

Дни прощания с Леонидом Ильичом Брежневым показали вновь всему миру, что наша Коммунистическая партия и советский народ неразделимы, что они живут единым стремлением — твердо и неуклонно идти вперед по ленинскому пути.

Советские люди вновь продемонстрировали беззаветную преданность идеям марксизма-ленинизма, глубочайшее уважение и любовь к родной партии, организованность, выдержку, уверенность в своих силах».

Да, источник несокрушимой силы советского общества — в верности ленинским заветам, в монолитном единстве партии и народа; мы видим в партии своего испытанного коллективного руководителя и организатора, знаем, что в служении рабочему классу, трудовому народу — высшая цель и смысл всей деятельности КПСС.

Период с середины 60-х годов до начала 80-х войдет в историю Страны Советов как исключительно плодотворное, насыщенное важнейшими событиями время, когда наша Родина вышла на рубежи развитого социализма, когда нерушимый союз рабочего класса, колхозного крестьянства и народной интеллигенции, братская дружба всех наций и народностей СССР обрели качественно новое состояние, воплотившееся в новой исторической общности людей — советском народе. Это было время, когда всенародно обсуждался и был принят новый Основной Закон — Конституция СССР, когда в нашем обществе все более утверждалась благоприятная морально-политическая атмосфера, характерная доверием и уважением к людям, спокойствием и уверенностью, конструктивным, научно обоснованным подходом ко всему кругу вопросов, выдвигаемых жизнью. И самое главное — это было время мира, обеспеченного прежде всего упорной, неутомимой борьбой ленинской партии, Советского правительства, народов братских социалистических стран за разрядку международной напряженности, за сохранение мира на земле.

Воля нашего народа к миру неизменна, курс мира, последовательно воплощаемый в политике КПСС, отражает чаяния всех советских людей. Опасным происках империализма наша партия и Советское государство противопоставляют твердость и выдержку, решительную борьбу за избавление планеты от угрозы ядерной войны, за разрядку, за разоружение. И в этой нелегкой борьбе с нами вместе выступают братские страны социализма, борцы за национальное и социальное освобождение, все честные люди в мире. В их глазах Советская страна, руководимая партией, которая дает пример верности самым передовым идеалам нашей эпохи, предстает как оплот и надежда всего прогрессивного человечества.

В решение грандиозных задач, связанных с повышением экономического потенциала нашего государства, с дальнейшим совершенствованием новых общественных отношений на стадии развитого социализма, с борьбой за уменьшение военной угрозы, вносит заметный вклад художественная интеллигенция Страны Советов, включая представителей важнейшего из искусств — кинематографа. Партия и народ с любовью и уважением относятся к творцам духовных ценностей; в то же время, как отмечалось на XXVI съезде КПСС, «...это уважение, эта любовь к искусству предполагают и великую ответственность художника перед своим народом».

Наш современник — строитель коммунизма, постигая объективные законы общественного развития, оказывает на него эффективное воздействие; партия прививает советским людям такое бесценное качество, как социальная активность. И от

кинематографического творчества требуется то же самое. «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество»,— это важное положение Отчетного доклада ЦК XXVI съезду непосредственно ориентирует работников кино на создание фильмов, всесторонне отражающих нашу социалистическую действительность, реально помогающих партии и народу бороться со всем, что еще мешает нашему движению вперед. Партия прямо нацеливает нас на боевое «вторжение» в общественную жизнь, напоминая, что немалая воспитательная роль искусства используется пока далеко не в полную меру. «Для искусства социалистического реализма, — говорится в постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства», — нет более важной задачи, чем утверждение советского образа жизни, норм коммунистической нравственности, красоты и величия наших моральных ценностей — таких, как честный труд на благо людей, интернационализм, вера в историческую правоту нашего дела».

Чем глубже и талантливее раскрываются в кинопроизведении новаторский характер советского общества, опыт нашей богатой историческими свершениями действительности, тем значительнее его вклад в борьбу за торжество духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами, за прочный мир и социальную справедливость. Любовь и признание отечественной киноаудитории и зарубежного зрителя получают те фильмы, которые несут людям правду о первой в мире стране победившего социализма, правду о человеке — творце истории, картины, отмеченные напряженным биением авторской мысли, истинной художественностью и мастерством, страстной гражданственностью, смелостью и маштабностью в постижении этапных событий прошлого и магистральных процессов современности. Такие произведения еще выше поднимают международный авторитет нашей Родины, укрепляют позиции мира социализма.

Углубление общего кризиса капиталистической системы, проявившегося с особой силой на рубеже 70—80-х годов, привело к резкому обострению идеологического противоборства в мире. В обстановке «психологической войны», которую ведет против нас западная пропаганда, исключительную актуальность приобретает создание произведений, ведущих наступательную полемику с идейным противником. «Большой успех политического романа, публицистического фильма... — отмечается в постановлении Центрального Комитета «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства», — показывает, что это направление в художественном творчестве отвечает духу времени».

Состояние и первоочередные задачи социалистической культуры всесторонне и заинтересованно обсуждались на проходившем в канун празднования 60-летия образования СССР объединенном пленуме творческих союзов. С трибуны пленума звучали слова искренней, горячей благодарности Коммунистической партии за высокое доверие, за постоянно ощущаемую нами заботу о развитии литературы и искусства.

Участники пленума — режиссеры, сценаристы, актеры, критики, представляющие многонациональную советскую кинематографию, заверили ленинский Центральный Комитет в твердой решимости без остатка посвятить свой труд и талант активному участию в общепартийном, общенародном деле коммунистического строительства, сделать все, чтобы наше киноискусство, боевой помощник партии во всех ее начинаниях и свершениях, вышло на новые рубежи идейной зрелости и художественного мастерства, целиком отвечая запросам и велениям времени.

В служении народу, в верности идеалам коммунизма — наш первостепенный долг.

Жизнь народа — источник творчества

Нашей партией определены главные пути, ведущие к дальнейшему упрочению и расцвету общества развитого социализма. Исходным пунктом партийного подхода к различным проблемам экономического, социального, нравственного характера стало программное требование: все во имя человека, все для блага человека.

Коммунистическая партия и Советское государство неуклонно проводят линию, направленную на решение многообразных задач, связанных с повышением благосостояния народа, держат курс на решительный переход к преимущественно интенсивным факторам роста экономики как основы полнокровного, всестороннего развития общества.

Высоким целям блага человека и человечества подчинена и внешняя политика СССР. Благодаря усилиям нашей страны и стран социалистического содружества, при поддержке всех сил доброй воли на земле в семидесятые годы вопреки политическим бурям и холодным ветрам стало реальностью историческое завоевание народов — разрядка международной напряженности, когда непреходящий опыт мирного сосуществования внедрился в сознание людей, в практику межгосударственных отношений. И сегодня борьба за мир, за безопасность народов остается важнейшей задачей нашей партии, нашего государства.

На внеочередном Пленуме ЦК КПСС, собравшемся в дни прощания с пламенным коммунистом Леонидом Ильичом Брежневым, в дни, ставшие новой демонстрацией верности партии и народа ленинским заветам, Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Ю. В. Андропов напомнил о главном источнике силы нашего общества: «Советский народ безгранично доверяет своей Коммунистической партии. Доверяет потому, что для нее не было и нет иных интересов, чем кровные интересы советских людей. Оправдать это доверие — значит идти вперед по пути коммунистического строительства, добиваться дальнейшего расцвета нашей социалистической Родины.

У нас, товарищи, есть такая сила, которая помогала и помогает нам в самые тяжелые моменты, которая позволяет нам решать самые сложные задачи. Эта сила — единство наших партийных рядов, эта сила — коллективная мудрость партии, ее коллективное руководство, эта сила — единство партии и народа» [1].

В период развитого социализма завершается, перестраивается, совершенствуется сложная и емкая социально-нравственная структура общества. Исторически целенаправленный характер этой перестройки придал остроту и актуальность одному из кардинальных вопросов социального прогресса: вопросу о многомерности связей между обществом и личностью. Существо подхода коммунистов-ленинцев к этому вопросу состоит в том, что строительство коммунизма невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека.

Именно в таком аспекте нужно говорить о пристальном внимании, уделяемом партией, нашим обществом развитию советского искусства. Всем опытом нашего общественного движения подтверждено вошедшее в арсенал марксистско-ленинской теории положение о возрастании по мере развертывания коммунистического строительства роли

---

[1] «Правда», 1982, 13 ноября.

литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры.

Общественные запросы, актуальные для этапа зрелого социализма, предопределили новые ответственные задачи, решение которых явилось доминантой современного развития советской кинематографии. Впечатляюще полно и наглядно, научно обоснованно и конструктивно задачи эти были сформулированы в начале минувшего десятилетия в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972). Годы, прошедшие с момента принятия этого важного документа, стали для многонационального коллектива деятелей кино временем напряженной, активной, плодотворной работы.

Творчески развивая применительно к современным условиям жизнедеятельности нашего общества главные идеи ленинской концепции культуры, постановление Центрального Комитета партии определило роль и место искусства экрана в духовном обиходе советского народа, указало резервы повышения идейно-художественного потенциала кинематографа, путь его подъема на уровень социальных и культурных задач, решаемых партией и народом. Постановление ЦК КПСС стимулировало интенсивное поступательное движение во всех сферах кинодела.

Дух и пафос постановления ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982) направлены на конкретное воплощение в современных условиях той главной задачи, которая поставлена перед социалистическим искусством Программой Коммунистической партии Советского Союза: «Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед» [2].

Оценивая с этих позиций минувшее десятилетие, без преувеличения можно сказать, что оно оказалось для советского кино в высокой степени плодотворным.

Кинематографисты разных поколений создали внушительный ряд несхожих по стилевым и жанровым особенностям произведений. Образная летопись жизни народа обогатилась эпическими фильмами «Великая Отечественная» и «Всего дороже». Традиции Киноленинианы продолжились в фильмах «Доверие» и «Ленин в Париже». Новые горизонты темы революционного преобразования мира открылись в фильмах «Карл Маркс. Молодые годы», «Рождение», «Цену смерти спроси у мертвых». В памяти наших современников ожили героические и драматические страницы борьбы советского народа за честь и независимость своей Родины, за освобождение человечества от фашистского ига: «Солдаты свободы», «Горячий снег», «А зори здесь тихие...», «Семнадцать мгновений весны», «Они сражались за Родину», «В бой идут одни «старики», «Пламя», «Восхождение», «Судьба», «Дума о Ковпаке», «Блокада», «Вечный зов», «Лесные фиалки», «Гнездо на ветру», «Тегеран-43», «Фронт без флангов», «Звездопад».

На киноэкране воплощены были события народной истории: «Юность Петра», «В начале славных дел», «Абу Рейхан Беруни», «Насими», «Звезда надежды», «Берега», «Ярослав Мудрый»; заново «перечитаны» замечательные страницы русской классики и литературы народов СССР в фильмах «Неоконченная пьеса для ме-

---

[2] Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1982, с. 131.

ханического пианино», «Степь», «Отец Сергий», «Лютый», «Древо желания», «Наапет», «Мачеха Саманишвили».

По-особому значительны свершения советского кино 70-х — начала 80-х годов в освоении современной тематики, в воссоздании полнокровного, рельефного портрета современника. О человеке наших дней взволнованно и проникновенно поведали фильмы, отмеченные богатством жанрово-тематического спектра, художественным своеобразием, новизной содержания: «Калина красная», «Дочки-матери», «Премия», «Старые стены», «Выбор цели», «Время ее сыновей», «Сто дней после детства», «Зеркало», «Белый пароход», «Чужие письма», «Прошу слова», «Служебный роман», «Ключ без права передачи», «Белый Бим Черное ухо», «Жнецы», «Вкус хлеба», «Странная женщина», «Впервые замужем», «Пять вечеров», «Усатый нянь», «Допрос», «Москва слезам не верит», «Осенний марафон», «Экипаж», «Дерево Джамал», «Однажды двадцать лет спустя», «Твой сын, земля», «Вам и не снилось...», «Мы, нижеподписавшиеся...», «Две строчки мелким шрифтом».

Приведенный здесь перечень примечательных фильмов минувших лет, разумеется, неполон. Однако он дает ясное представление о многомерности и динамике развития нашего киноискусства, о внимании искусства к важнейшим, главным сферам народной жизни, о широте и глубине исследования действительности, бытия человека современной эпохи.

Осмысление этого идейно-художественного богатства и многообразия, извлечение из него энергии дальнейшего движения — долг и задача теории и критики, их реальный вклад в развитие современного кинопроцесса, в будущее кинематографа Страны Советов, прогрессивного киноискусства мира, наконец, мера участия в жизни страны, в создании духовных ценностей общества зрелого социализма.

●

70-е годы показали, что критика и киноведение лишь тогда добиваются успеха, когда рассматривают различные явления творчества не изолированно, а в контексте общего развития многонационального советского кино. Сегодня более, чем когда-либо ранее, ясно, что кинопроцесс — это не конгломерат разнородных явлений, а динамическая система, обладающая своими общественно-эстетическими закономерностями. На повестке нынешнего дня остро и непреложно встает вопрос совершенствования самой теории кинопроцесса, теории, которая, объясняя порождение и природу всех его частей, слагаемых, элементов, освещая взаимодействие всех его сторон, позволит поднять на новый уровень историзм киноведческих исследований и вооружит критику пониманием перспективы внутреннего движения искусства. А это придаст и эстетике кино, и «движущейся эстетике» — критике — бóльшую зоркость, дальновидность, разовьет их прогностические способности.

Нам нужна теория кинопроцесса, которая вооружит исследователей, критиков и практиков надежными, исторически обоснованными критериями оценок любых фактов и явлений киноискусства в контексте его поступательного движения, в системе его традиций и новаторских поисков. Происхождение, сущность и перспектива каждого факта и явления смогут быть объяснены породившими их закономерностями, коль скоро эти последние будут осмыслены и станут предметом постоянного изучения — постоянного, ибо ведь и закономерности развития искусства тоже не статичны, как не статично само наше общество.

Над осуществлением этой задачи трудится сегодня уже немалый отряд киноведов — критиков, историков, теоретиков. В результате мер по выполнению постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972) авторитет со-

ветского киноведения значительно вырос и укрепился, его участие в кинопроцессе стало более действенным и результативным. Опираясь на завоеванные рубежи, теория и критика способны сегодня успешно решать чрезвычайно важные задачи, вытекающие из постановления Центрального Комитета «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства». Ведь анализ кинопроцесса — это прежде всего изучение его связей с жизнью, оценка того, с какой глубиной и полнотой, насколько правдиво и художественно наш экран отображает современную действительность и заглядывает в завтрашний день.

Трудности такого комплексного анализа сложной динамической системы многонационального советского кино очевидны. Они во многом специфичны именно для киноискусства 70-х — начала 80-х годов. В это время, в отличие от предшествующих периодов, зарождались, входили в силу, преобразовывались, переходили в новое качество многие примечательные тенденции.

В центре кинопроцесса 70-х годов был образ нашего современника, доминантой в развитии этого образа стал рост социальной активности героя, а сферой ее проявления послужили взаимоотношения героя с общественной средой. Разумеется, все параметры кинопроцесса к проблеме героя не сводятся, но с уверенностью можно говорить, что основные закономерности развития киноискусства здесь фокусируются, и, видимо, степень этой фокусировки столь высока, что проблема героя стала в прошедшие годы и продолжает оставаться в наши дни одной из самых «горячих точек» кинопроцесса в целом и киноведения в частности.

Со свойственной социалистическому реализму принципиальностью, пользуясь накопленным арсеналом выразительных средств, советское кино 70-х — начала 80-х годов воплотило на экране тип личности, занимающей сегодня лидирующее положение в жизни нашего общества, воспитанной самим ходом социального развития.

Киноискусство (речь, разумеется, идет о подлинном искусстве) по-новому решало проблему героя и реальной жизненной среды. Можно сказать, что процесс углубления в показе среды шел путем ее дифференциации и тем самым — приближения к реальности. Такое приближение потребовало не однозначных, а многослойных взаимоотношений героя с социальной средой, нешаблонных конфликтов, новых способов сюжетосложения. В результате характер героя стал объемнее, многограннее, жизненней, ярче.

Критика дружно приветствовала социально активного героя, в меру своих возможностей исследовала каждый характер, выражающий его своеобразие, определяла меру традиций и новаторства в создании собирательного образа нашего современника. Однако ныне в глубинном исследовании и осмыслении нуждается целый ряд разнообразных и непростых идейно-художественных явлений, сопутствующих постижению образа героя на экране.

Во многих фильмах заметно, как процесс образной дифференциации общественной среды привел и к несколько парадоксальным результатам — когда среда оказывается яркой и разнообразной, а сам герой предстает на экране как некий знак текучести жизни, как персонаж, не обладающий индивидуальностью, самостоятельным характером. Это случается чаще всего в фильмах молодых кинематографистов, когда они, пытаясь освоить непростой и разнообразный жизненный материал, оказываются не в состоянии вычленить в нем главное, что приводит к одностороннему изображению персонажей; герой, занятый ближайшими бытовыми заботами, целиком погружен в текучку повседневности и выключен из общей созидательной деятельности, из сферы широких общественных интересов. Это обедняет реальную социальную практику, в ко-

торой только и могут выявить себя с достаточной полнотой и рельефностью подлинные герои сегодняшнего и завтрашнего дня.

Проблема героя остается центральной для советского искусства. Это с особой силой подчеркнуто постановлением ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: «Новое поколение советских людей нуждается в близком им по духу и времени положительном герое, который воспринимался бы как художественное открытие, влиял на поступки людей, отражал бы судьбы народные» [3].

Такого героя сегодня отличают высокая социальная активность, трезвость и реализм мышления. Художник, стремящийся к постижению истинного объема мира нашего современника, должен понимать, что его многогранность просматривается сегодня не только в свете насущных повседневных забот. Советский человек — герой нашего времени — заявляет свою активную жизненную позицию, взяв на себя вместе со всем своим народом бремя ответственности за будущее человечества. В духовном мире нашего современника возрастает удельный вес общественных интересов, охватывающих проблемы глобального масштаба, и это наполняет его жизнь, его работу, его сознание новым историческим содержанием. Задача киноискусства — раскрыть всю полноту этого содержания. В ее решении неоценимы роль, помощь теории и критики, которые должны не просто проявить здесь особую активность — должны во многом опережать кинематографический процесс.

Празднование 60-летия СССР, ставшее и ярким смотром многонациональной социалистической культуры, напомнило, что реальной силой советского искусства является многостороннее взаимное влияние всех национальных культур, причем плоды этого влияния приобрели всеобщий, всеохватывающий масштаб.

Изучение процесса развития киноискусства как частицы общего духовного богатства советского народа — одна из насущных задач кинотеории. Решение ее весьма трудоемко.

Однако для этого уже имеется достаточно прочный фундамент: усилиями многонационального отряда киноведов создана четырехтомная «История советского кино», которая последовательно и, насколько это возможно в таком издании, подробно прослеживает становление и рост национальных киношкол, а также советского многонационального кино в целом. Подготовлены и изданы очерки истории кино в большинстве союзных республик. В исследованиях теоретиков и критиков накоплено немало важных наблюдений, раскрывающих богатый контекст современного многонационального кинопроцесса. Теперь наступает время комплексного и системного изучения этого контекста как одного из определяющих факторов поступательного развития кинематографа.

Углублению представлений о многонациональном советском кино, как о явлении культуры, общественно-эстетическом целом и художественной реальности, должно послужить и системное исследование жанрово-стилевых поисков на современном экране. В этом направлении наше киноведение сделало немало. Однако мы все еще остаемся в основном на уровне эмпирического подхода к материалу, мы больше констатируем, чем изучаем закономерности жанрового развития современного фильма в их конкретных и многообразных проявлениях. Чтобы осознать неслучайную эволюцию и прихотливую судьбу жанров и прогнозировать их завтрашний день, необходимо еще более прояснить этические мотивы жанрового развития кино и в многообразии жанров как художественных явлений рассмотреть их систему.

---

[3] «Правда», 1982, 30 июля

То же самое следует сказать и о стилях современного советского кино. Наше киноведение вплотную подошло к осознанию стилевых доминант кинопроцесса — с тем, чтобы раскрыть содержательную сторону стилевых поисков, показать их внутреннюю взаимосвязь с поисками тематическими и жанровыми. Это тем более важно, ибо 70-е годы стали периодом своеобразной стабилизации форм киновыразительности. Именно в это время достигли завершенности процессы обновления художественных средств экрана, начатые в середине 50-х годов. Не случайно многие фильмы последних лет кажутся «традиционными» по форме и языку. Это явление заслуживает серьезного и неотложного внимания. Как показывает история, стабилизация поэтики на определенном этапе развития искусства свидетельствует о том, что в нем по всему фронту идет напряженная внутренняя, от поверхностного взгляда скрытая работа: проверка и собирание сил, коллективное осмысление совокупного эстетического опыта, накопление нового качества, которое питает сложившиеся художественные формы и одновременно исподволь готовит их «взрыв» — закономерный переход к новому этапу. Нет сомнения в том, что наблюдаемая сегодня стабилизация — не застой и тем более не отступление, а признак возросшего доверия художников к испытанному арсеналу реализма в киноискусстве. Не случайно именно среди «традиционных» произведений экрана немало отмеченных подлинным новаторством постижений явлений действительности, изображения героя-современника. Особенно это видно на примере исканий современной кинодраматургии, которая, не предлагая, казалось бы, решительно новых форм повествования, фабульных приемов, сюжетных концепций, находит способы адекватного воплощения сложнейшего материала действительности, стремится усилить действенность психологического анализа, схватывать диалектику духовного мира героя.

Внутри описанного выше круга проблем киновыразительности — и изучение индивидуальных стилей мастеров разных поколений, являющих своим творчеством своеобразные и уникальные воплощения общих эстетических закономерностей искусства социалистического реализма. Монографические исследования творчества крупных мастеров кино — давняя и плодотворная традиция отечественного киноведения. 70-е годы отмечены рядом интересных исследований и монографий о классиках нашего экрана и о его современных мастерах. В этих книгах творчество художников, как правило, рассматривается в контексте становления и развития советской кинематографии. Однако следует признать, что сам этот контекст часто предстает обедненным, так как кино не включается с достаточной полнотой в общее движение нашей культуры, общественной жизни. Поиски киномастеров иногда выглядят замкнутыми лишь в своей профессиональной среде. Между тем наш экран всегда решал по-своему и на своем участке общие задачи культурного строительства. Более полное освещение этих взаимосвязей не только дало бы возможность ярче обрисовать фигуру и творчество киномастеров, но и помогло бы полнее выявить содержание кинопроцесса как органической части духовности народа, общества.

Трудно переоценить то, что удалось под руководством партии сделать, осмыслить, наметить за прошедшее десятилетие на фронте литературно-художественной критики, в сфере науки об искусстве. Призыв партии к взыскательности и принципиальности, такту и бережности критики выражает смысл общественного и профессионального долга критики и теории. Кинокритики и киноведы должны продолжать решительную борьбу с проявлениями предвзятого подчас подхода к динамичным и сложным явлениям современного кинопроцесса. Ведь и сегодня в изданиях, предназначенных специалистам и широкому кругу читателей, проявляется тенденциозная избирательность интереса критики и киноведения к именам и фактам, представляющим

современный кинопроцесс. Чрезмерному вниманию к творчеству одних мастеров, отдельных студий сопутствует почти полное замалчивание вклада других кинематографистов и коллективов в общее дело. Приходится еще сталкиваться с узким, поверхностным толкованием проблем новаторства, приводящим к недооценке многих основополагающих свойств кино как искусства реалистического. Нередко односторонне рассматривается в критике и природа социально активного, то есть «проблемного»; фильма, которая сводится лишь к констатации негативных фактов и явлений, мешающих нашему общественному развитию, а осмысление положительного опыта, положительных тенденций остается на втором плане.

Подобные издержки, разумеется, не определяют сегодняшнего состояния дел в области кинотеории, кинокритики и киноведения, однако не заметить и не оценить их должным образом нельзя. Иначе можно создать питательную среду для распространения вируса снобизма, групповщины в нашем деле. Выносить профессиональные суждения в искусстве дело ответственное, требующее этической и эстетической компетентности, взыскательности и доброжелательности взгляда на непрестанно движущийся под воздействием реалий нашей жизни поток художественного творчества. И это движение постоянно выдвигает в поле зрения критики (зрения общественного по сути своей) новые вопросы. Среди наиболее принципиальных из них, характеризующих именно нынешний этап развития кинематографа, — вопросы коллективного авторства в киноискусстве и, конечно же, вопросы взаимодействия экрана и зрительного зала.

Коллективная природа творчества в кинематографе издавна рассматривается теорией и критикой как данность, как будто бы и не нуждающаяся в подробном обосновании и обстоятельном изучении. Примерно с середины 50-х годов мы более озабочены и заинтересованы содержанием таких терминов, как авторский кинематограф, авторский фильм. Понятие «авторский фильм» нуждается в точном и основательном конкретно-историческом анализе с позиций сегодняшнего киноведения. Ведь само это явление известно давно, со времени «Броненосца «Потемкин», который остается одним из самых ярких и неоспоримых образцов подлинно авторского кинематографа. Определяющим признаком «авторского фильма» является цельность идейно-художественного замысла, единство мировоззрения и эстетических позиций коллектива художников, единство, которое дает возможность каждому из них с максимальной полнотой раскрыть свою индивидуальность в процессе коллективного творчества. С пониманием относясь к несомненному лидерству режиссуры, нельзя не заметить, сколь возвысилась, получив особую наглядность в конечном результате творчества — фильме, личностная роль драматурга, оператора, художника, актера.

Видимо, есть основания говорить, что в советском киноискусстве на новом этапе более актуальным, более сложным по содержанию становится коллективное авторство. Речь идет не просто о коллективности съемочного процесса, а о той печати авторства, которой отмечено, или, по крайней мере, должно быть отмечено, творчество каждого из создателей фильма.

Однако только констатировать это свойство кинопроцесса недостаточно, хотя здесь, естественно, потребуется еще немало усилий теории и критики, чтобы сдвинуть с места устоявшийся стереотип понимания движения от замысла к фильму. Необходим глубокий анализ новой природы авторства: ведь очевидно, что в коллективности творчества заложены чрезвычайно большие энергетические запасы, способные сильно продвинуть движение кинопроцесса.

Проблема «Кино и зритель» никогда не была периферийной для советского кине-

матографа. Органически возникнув в период рождения революционного киноискусства, она прошла затем непростой и весьма поучительный исторический путь, на разных этапах движения общества и кинематографа обнаруживая все новые свои грани.

По известной мысли Маркса, искусство само формирует свою аудиторию. Нынешняя киноаудитория сформирована всей мощью и динамикой развития кинопроцесса. И если мы сегодня с удовлетворением отмечаем широкий и многообразный спектр интересов зрителя, то это прежде всего результат невиданного роста духовной культуры советского народа и, в частности, воздействия киноискусства. Так же точно и противоречия, которые наблюдаются сегодня в контактах кино со зрителем, объяснимы прежде всего масштабами развития и распространения культуры, глобальным повышением интереса к искусству в обществе развитого социализма.

В этом сложном, многостороннем процессе колоссальную и все возрастающую роль играет телевидение. Оно не только количественно, но и качественно изменяет киноаудиторию и постоянно влияет на ее отношение к кинематографу. Вот проблема, необычайно актуальная в практическом плане и, по сути, не освещенная киноведением. Она требует самого пристального внимания и комплексного изучения.

Естественно, что на формирование вкусов зрителя оказывают влияние литература и другие искусства, а также факторы социальные, политические, экономические. Но в том-то и дело, что все факторы такого влияния не стоят за границами кинопроцесса, они им должны учитываться, предусматриваться, использоваться.

А между тем теория и критика пока что в решении этих задач решительных шагов не сделали. Внезапная популярность того или иного фильма вызывает в кинолитературе скорее удивление, чем желание в ней разобраться.

Прокатную судьбу произведения мы все еще пытаемся объяснить только самим произведением, анализируя его идейно-содержательные и эстетические достоинства или просчеты. Такой анализ необходим, и нелепо было бы говорить о его несостоятельности. И все же невозможно ограничиваться только им, если мы хотим шагать в ногу с кинопроцессом, а тем более — влиять на него. В поле внимания теории и критики должен войти зритель с его запросами, претензиями, стремлениями.

Одной из отличительных черт современного этапа развития кинопроцесса как раз и является активнейшим образом возникающие, новые по своему характеру отношения киноискусства и его аудитории. С одной стороны — со стороны искусства, — стремление реализовать свой воздействующий потенциал, с другой — со стороны зрителя, — потребность удовлетворить свои неоднородные по уровню эстетические запросы.

Касаясь проблемы взаимоотношений современного кинематографа со зрителем в статье «Кинематограф Страны Советов», председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш писал: «Советские кинематографисты кровно заинтересованы в том, чтобы каждый идейно и художественно значительный фильм обретал достойную его аудиторию, становился духовным достоянием возможно большего числа людей. Вместе с тем нужно спокойно принимать тот факт, что не каждый фильм может охватить и удовлетворить всю зрительскую массу, — это удел единичных произведений, устремления создателей которых оказались наиболее глубоко созвучными массовым общественным настроениям»[4].

Исходя из такого трезвого понимания взаимоотношений различных фильмов с разными зрительскими аудиториями, видимо, правильнее было бы говорить не об успехе произведения у зрителя, отнюдь не однородного, а о внимании, которым пользуется в обществе то или иное произведение экрана. Об успехе же в полном смысле этого слова можно говорить лишь тогда, когда фильм стал явлением общественной жизни

[4] «Коммунист», 1982, № 12, с. 88.

страны, фактом общественного сознания. Думается, что при этом успех может быть связан с «кассовым взрывом», но может и не найти в короткий момент первого выхода на экран всеобщего безоговорочного признания.

В поисках верного отношения к феномену повышенного зрительского внимания полезно припомнить уже имеющийся опыт выдающегося успеха ряда советских фильмов, в частности, поистине феноменальную судьбу «Чапаева». Рассуждая о причинах и значении невиданной популярности этого фильма в широчайших зрительских массах, В. Пудовкин писал в 1935 году: «Успех «Чапаева» не похож на столичную «сенсацию», вызванную очередным боевиком, как это бывает на Западе. Особенность и сила успеха этой картины в том, что она стала для миллионов зрителей не просто интересной, а любимой (это показывает стихийный рост повторных посещений)»[5]. В поисках теоретических дефиниций небесполезно учесть и пудовкинские определения. Так же, как, докапываясь до глубин успеха, популярности, повышенного внимания у зрителей того или иного произведения, стоит прислушаться и к следующему свидетельству В. Пудовкина: «...взрывом общего энтузиазма картина выросла в политическое событие, принимающее в самом буквальном смысле слова активное участие в жизни всей страны...»[6].

Развитие кино в русле нашей действительности ставит сегодня и поставит завтра новые задачи, и чем сложнее становится кинопроцесс — а он явно усложняется, — тем более трудные проблемы призвано решать киноведение. Проблемы, безраздельно связанные с теми общественными запросами, что сформулированы в постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: «...сосредоточить внимание и усилия творческих работников, художественные средства литературной печати на коренных вопросах внутренней и внешней политики, на решающих направлениях социально-экономического развития страны в соответствии с решениями XXVI съезда КПСС»[7].

Исследовать параметры кинопроцесса, динамику их изменений необходимо не только для того, чтобы разобраться в минувшем этапе, но и главным образом затем, чтобы определить, предусмотреть, теоретически обеспечить тенденции дальнейшего развития, — по Ленину, который так определял одну из важнейших черт марксистского подхода к изучению процессов: «Движение... рассматривается не только с точки зрения прошлого, но и с точки зрения будущего и притом не в пошлом понимании «эволюционистов», видящих лишь медленные изменения, а диалектически...»[8].

Советское киноведение располагает сегодня большим отрядом высококвалифицированных исследователей, способных решать самые сложные задачи. Коллективная разработка теории кинематографического процесса — одна из первоочередных, требующая активизации усилий кинокритики, координации исследовательских работ, согласования научных планов киноведческих учреждений, целенаправленной и последовательной работы. Залог новых успехов, новых свершений на поприще теории и критики — верность завету партии: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства»[9].

---

[5] Пудовкин В. Наша общая победа Собр. соч. в 3-х т., т 2. М., 1975, с. 166.
[6] Там же, с. 160.
[7] «Правда», 1982, 30 июля
[8] Ленин В. И Полн. собр соч , т 26, с 77—78.
[9] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 63.

Наше кровное, родное дело

Еще В. И. Ленин подчеркивал, что экономика затрагивает «самые глубокие основы человеческой жизни сотен миллионов». Всемерное развитие сельскохозяйственного производства — важнейшая, неотъемлемая часть экономического прогресса нашего государства, не случайно вопросам сельского хозяйства партия уделяла и уделяет постоянное и пристальное внимание. Майский (1982 г.) Пленум ЦК КПСС — убедительное проявление серьезной, глубокой партийной заботы о росте сельскохозяйственного производства, об эффективности сельскохозяйственного труда. А значит — о благосостоянии трудящихся, об условиях жизни советского народа. Принятая на этом Пленуме Продовольственная программа СССР обозначила коренной поворот в развитии сельского хозяйства, наметила дальнейшие пути подъема нашей экономики. Увеличение продовольственных ресурсов страны — важнейшее условие повышения благосостояния советских людей, создания новых возможностей для всестороннего, гармоничного развития личности. Отвечая насущным интересам народа, Продовольственная программа открывает новые перспективы поступательного движения общества, укрепления его могущества, позволяет выйти на новые рубежи коммунистического строительства.

Вот почему реализация решений майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС есть дело общенародное, требующее участия всех звеньев нашего хозяйства, всех отрядов социалистической культуры.

В утвержденном Пленумом постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР прямо говорится о необходимости обеспечить дальнейшее улучшение культурного обслуживания сельского населения, активизировать работу по выпуску новых фильмов, «раскрывающих важные проблемы современного села, воспитывающих любовь к родному краю, уважение к сельскохозяйственному труду».

Этот призыв, обращенный к деятелям кинематографии, нашел самый живой отклик, отозвался глубоким пониманием всей важности выдвинутых задач. На заседании секретариата правления Союза кинематографистов СССР, посвященном воплощению сельской темы на киноэкране, выступления критиков, киноведов, кинодраматургов, режиссеров, актеров, руководящих работников Госкино СССР были проникнуты осознанием всей ответственности кинематографической работы, связанной с отражением жизни современной деревни, ее проблем. Состоялся оживленный обмен мнениями, высказывались интересные суждения и по поводу реальных жизненных конфликтов, и в связи с характером их художественного претворения.

В какой мере наше киноискусство отвечает актуальным партийным требованиям, как осуществляет оно художественное исследование сельской действительности, что уже сделано и на каком уровне, а что еще остается «белыми пятнами» на кинематографической карте — об этом шла речь в Союзе кинематографистов. И прежде всего — об образе сельского труженика, о герое фильма, посвященного современной деревне. Разговор опирался на обсуждение четырех конкретных работ «Мосфильма», «Ленфильма», Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького: «Надежда и опора» (сценарий Б. Метальникова и Ю. Черниченко, постановка В. Кольцова), «Любовь моя вечная» (сценарий О. Стукалова-Погодина, постановка В. Монахова), «Тайное го-

лосование» (сценарий А. Стреляного, постановка В. Гурьянова), «Мы жили по соседству» (сценарий и постановка Н. Лырчикова).

Продовольственная программа СССР, решения майского (1982 г.) Пленума, подчеркнул киновед **Е. Громов**, для кинематографистов имеют и тактическое, и стратегическое значение, так как выдвигают задачи более оперативного вмешательства в круг проблем, очерченных тематикой сельскохозяйственных фильмов, дальнейшего проникновения в мир нашего современника. Опыт показывает, что так называемая профессиональная характеристика, принадлежность человека к тому или иному делу чрезвычайно важны: с характером трудовой деятельности во многом связано мироощущение, мировосприятие людей. Фильмы, показывающие любовь к земле, раскрывающие психологию сельского труженика, продвинут нас в познании человека нынешней деревни, а значит — помогут в решении ее важных социально-экономических проблем.

Наш кинематограф на протяжении своей истории, заметил оратор, не раз обращался к сельской теме. Это фильмы Довженко, Герасимова, Ростоцкого, Салтыкова, Шукшина и многие другие. Однако так называемая «деревенская проза» родилась в литературе. Кинематограф — продукт городской культуры, он не сумел еще с таким же пристальным вниманием и глубиной, как литература, исследовать сферу сельской жизни. Тем не менее надо все-таки обобщить накопленный опыт, подвергнуть его критическому анализу. Пока еще серьезных критико-социологических работ, посвященных образу сельского труженика, у нас нет. А мы в долгу именно в изображении крестьянина.

В фильмах последнего времени — «Надежда и опора», «Любовь моя вечная», «Тайное голосование» — привлекает публицистическая острота в постановке важных вопросов, созвучных времени, ряд эпизодов в этих картинах берет за живое, производит сильное эмоциональное впечатление. Но, считает Е. Громов, не всегда авторские идеи пропущены через полнокровные человеческие характеры, убедительно выражены и драматургически, и в актерском исполнении. Фильм «Мы жили по соседству», созданный дебютантом в кино Н. Лырчиковым, при всей интересности, почти документальности фона, на котором разворачивается сюжетная история произведения, не позволяет ощутить собственно деревенскую психологию, почувствовать деревенского человека изнутри. Думается, центральная проблема сегодня — проникновение в психологию сельского жителя, ее художественный анализ.

Л. Корнешову, заместителю главного редактора газеты «Известия», основное достоинство названных выше картин также видится в том, что они возникли на волне времени, поднимают вопросы, волнующие не только сельское население, но и горожан, поскольку состояние сельского хозяйства — проблема общенародная.

Фильм «Надежда и опора», заметил Л. Корнешов, смотрится с большим интересом, в нем слышны живые отзвуки проблем, которые мы постоянно поднимаем на своих газетных страницах, на экране они ставятся с открытой, горячей публицистичностью.

Можно назвать здесь и фильм «Твой сын, земля»: никому, вероятно, не придет в голову искать на географической карте Грузии ту долину, где по сюжету картины развивается основное действие, но события, которые происходят в этой долине, волнуют всех.

Вместе с тем нельзя не заметить, что в кино сложились определенные сюжетные стереотипы, переходящие из фильма в фильм. Подобных клише немало. Возникли они из практики самой жизни, имеют под собой реальную почву. Однако не дело искусства прикладывать к каждой болячке примочку, его задача — вглядываться в суть возникающих проблем.

Решения майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, такой важнейший документ, как Продовольственная программа СССР, знаменуют собой не просто крупное событие в жизни сельского хозяйства — это поворот в жизни всей страны. Его масштабу должна соответствовать и деятельность кинематографа.

В конце своего выступления оратор высказал следующее соображение. Мы часто очень убедительны в своем критическом пафосе, в изоб-

ражении недостатков современной деревни, но разве не менее важно отразить то, что свойственно передовым, а не отсталым хозяйствам, колхозам, где люди хорошо работают и потому хорошо живут? Ведь со времени мартовского (1965 г.) Пленума ЦК КПСС произошли серьезные перемены в условиях жизни и труда советского крестьянства. Надо показывать положительный опыт новой деревни.

На селе идет научно-техническая революция, внедряются новые методы работы, новый быт — деревня хочет иметь с в о е лицо в социалистическом обществе. Экран же, как одну из главных примет нового обычно стремится подчеркнуть городские условия жизни в новом селе, городские удобства.

Очень нужны фильмы о сельской интеллигенции, подчеркнул Л. Корнешов, вот уже несколько лет как они не появляются на экране.

Эту же мысль — о необходимости создания картин, посвященных интеллигенции на селе, высказал режиссер **В. Денисенко.** Наш кинематограф все время замыкается на фигуре председателя колхоза или секретаря райкома. Безусловно, это фигуры ведущие, определяющие. Но не только на них все на селе держится. Большую роль в сельской жизни играют учитель, врач, фельдшер, агроном, зоотехник...

Поле деятельности художника лежит в сфере межличностных отношений людей, их общественных связей. И если с этой точки зрения посмотреть на фильмы, представленные сегодня на обсуждение, то можно говорить о вдумчивом подходе авторов к теме, порой — об освоении своеобразной целины. Вместе с тем есть общие для всех картин художественные огрехи, в частности затянутость, нечеткая организация драматургического действия.

Продовольственная программа наглядно свидетельствует о крупности, сложности задач, которые предстоит решить нашей стране, нашему народу, указал киновед и драматург **Л. Нехорошев.** Ее воплощение в жизнь потребует самой серьезной, напряженной работы. К сожалению, далеко не всегда киноэкран обнаруживает серьезность авторских намерений и авторского труда. Поэтому я бы выделил фильм «Надежда и опора» как произведение, где чувствуется искреннее стремление выразить через художественные образы и внутреннюю боль, и горячее желание изменить к лучшему положение дел. Именно это желание движет помыслами, поступками героя картины.

А вот в фильме «Любовь моя вечная» характер исполнения центральной роли А. Папановым, который предложил едва ли не фарсовую ее трактовку, таков, что увел картину в сторону от реалистических решений, от глубокого проникновения в существо многих важных вещей.

Ссылаясь на опыт работы «Мосфильма» в области сельскохозяйственной тематики, Л. Нехорошев говорил о той острой потребности в полноценном литературном материале, которую испытывает кинопроизводство, о боязни режиссуры браться за фильмы о деревне; крупные, ведущие мастера, как правило, избегают их постановки.

Между тем, как напомнила собравшимся киновед **Л. Маматова,** наши крупнейшие киномастера создавали свои шедевры на сельском материале, поднимая одновременно и актуальные проблемы времени, и сложные философские вопросы. В картине А. Довженко «Земля» речь идет о земле как основе гармонического течения жизни, где труд землепашца определяет будущее существование самой планеты. Фильм С. Герасимова «Учитель» чутко, с провидческой интуицией предугадал грядущие проблемы села. В середине 50-х годов кинематограф разрабатывал актуальные вопросы сельской жизни в фильмах «Чужая родня» М. Швейцера (по повести В. Тендрякова), «Земля и люди» С. Ростоцкого по произведениям Г. Троепольского, «Отчий дом» Л. Кулиджанова (сценарий Б. Метальникова). Л. Маматова подчеркнула непреходящее значение для нашего кино картины А. Салтыкова «Председатель» (сценарий Ю. Нагибина).

В фильмах, вынесенных сегодня на обсуждение, ставится вопрос о типе современного колхозного руководителя. По мнению оратора, в картине «Тайное голосование» неверно разрешается спор между руководителями колхоза. Представитель старшего поколения Лукаш, методы которого устарели, не отвечают новому

этапу развития села, не имеет права на авторскую поддержку, он, как руководитель, некомпетентен. Между тем в фильме не Лукаш оказался в проигрыше, а занимающий более верную позицию его молодой заместитель Иванченко. Возражения Л. Маматовой вызвал и образ героя фильма «Надежда и опора»: по ее мнению, Курков заботится прежде всего о собственном престиже и престиже своего колхоза, не столько думает об общегосударственных задачах, сколько о своих интересах.

Эти критические оценки оспаривались в ходе дальнейшего разговора. В частности, режиссер **С. Герасимов** не согласился с тем, что Лукаш в исполнении М. Кузнецова представляет собой некую атавистическую, рудиментарную фигуру в системе нашей колхозной жизни. Он особо выделил значение этой работы Михаила Кузнецова, в которой проявилась творческая личность актера.

С. Герасимов поделился разумьями о том, что происходит сегодня в деревне, из которой уходит молодежь, высказал свою точку зрения на то, какую позицию следует занимать в этом вопросе современному художнику. Нельзя сейчас воспевать старую, умирающую деревню, считает режиссер, изменение села в связи с общим развитием общества неизбежно, и надо поддерживать стремление сельского человека жить лучше, культурнее.

В нашем кинематографе есть множество картин на деревенскую тему, И в русской, и в украинской, и в грузинской, и в других кинематографиях, продолжал С. Герасимов. Чем привлекает сельский материал? Тем, очевидно, что в деревне все виднее, все друг друга знают — открываются благодатные возможности для исследования личности. Но как часто еще личности-то на экране как раз и нет, есть некая тщедушная, малопримечательная натура, не способная привлечь зрительского интереса и внимания. Говоря об этом, как не вспомнить В. М. Шукшина, оставившего нам такое огромное, прекрасное наследство. Его способность рассматривать человека, не торопясь подвести его под какую-то определенную «рубрику», способность продвигаться в его душевные глубины, — это и добрый урок, и наказ тем, кто берется сегодня воссоздать на экране сельскую действительность.

В своем выступлении критик **В. Демин** развивал, собственно, один тезис. У нас почти не существует как явление, сказал он, проблемный фильм о деревне. Есть ленты лирические, комедийные, бытовые, с большим или меньшим успехом воплощающие «сельские сюжеты», но фильмов, которые бы крупно, широко ставили остронасущные проблемы сельской жизни, крайне не хватает.

Та преобразовательная программа, которую предстоит претворить нашему народу, требует активных действий и со стороны кинематографа. Наверное, уже сейчас студии озабочены этим: обзванивают своих авторов и просят новых сценариев или обновления уже написанных... Но не получилось бы, как это порой бывает, что мы, построив один фундамент, бросаем его и начинаем возводить новый... Хотелось бы также видеть проявление большей творческой инициативы, более смелую художественную разведку материала: кино еще нередко идет в хвосте событий, куда реже бывает пионером, первооткрывателем.

Как лучший из обсуждаемых фильмов В. Демин отметил «Надежду и опору». Картина привлекает своей резкостью, прямотой, силой, хотя к ее режиссуре есть претензии немалые. Вряд ли нужны картине лирические «довески» — ведь это социальная драма, фильм-диспут, может быть, и следовало строить произведение как сугубо публицистическое?..

Майский Пленум ЦК КПСС, сказал заместитель председателя Госкино СССР **Б. Павленок,** выдвинул целый комплекс социальных, политических, экономических, нравственных проблем. Надо заметить, что многие из этих вопросов так или иначе рассматриваются кинематографом, причем есть ленты принципиального характера в кинодокументалистике, такие, как, скажем, «Сотворение хлеба» — картина, поднимающая важнейшие проблемы сельскохозяйственного производства, есть интересные работы в научно-популярном кино. Немало выпускается игровых фильмов, посвященных жизни сельских тружеников. Но, как правильно здесь отмечали товарищи, иногда авторы, обращаясь

к теме деревни, мелко «пашут», и «пашут» по старинке, разрушая порой структуру почвы. Нередко жизненный материал воплощается на экране без учета исторического опыта, без попытки подойти с историческим анализом к проблемам, которые требуют внимательного и тонкого исследования. Ведь многие сегодняшние трудности уходят своими корнями в прошлое. Вспомним период индустриализации страны, который потребовал вырвать миллионы людей из сферы сельского хозяйства, вспомним сложный, драматичный во многом процесс коллективизации и, наконец, Великую Отечественную войну, после которой пришлось едва ли не заново налаживать жизнь и хозяйство на селе... Только сегодня город начинает по-настоящему отдавать долги деревне... Поэтому так необходим художнику реалистический взгляд на проблемы деревни, способность к историческому мышлению.

Хотел бы выделить еще одну сторону обсуждаемого ныне вопроса, сказал оратор. Наши фильмы порой превращаются в некие рецепты: авторы таких картин дают «точные» рекомендации, как жить на селе, как добиться там успеха. Подобный подход не приносит пользы. Обращаясь к сельской теме, надо разрабатывать прежде всего проблемы нравственные, внимательно вглядываясь в людей, живущих и работающих в деревне, в те конфликты, которые порождаются характером нынешней колхозной жизни, сельского труда.

Если говорить о фильмах последнего времени на сельскохозяйственную тему, то одним из самых удачных по постановке вопроса, по характеру поднимаемых проблем является «Надежда и опора». Нельзя в то же время забывать о такой принципиально важной картине, как недавняя эпопея «Вкус хлеба». Хотя композиционно она сложилась не совсем удачно, оказалась слишком растянутой, фильм этот по праву зачислен в актив нашего кинематографа.

В своем выступлении драматург **В. Мережко** поделился наблюдениями над парадоксами, с которыми приходится сталкиваться в современной деревне и которые отражают существенные пробелы нынешнего сельскохозяйственного производства. Как укрепить в людях чувство любви и верности земле, заразить желанием вдохновенной на ней работы? Об этом кинематографу надо думать, надо решать эту проблему глубоко, с пронзительной интонацией разговора. Ведь это наша земля, наш дом!

К сожалению, постепенно я отхожу от деревенской темы, сказал В. Мережко. Писать сейчас деревенские истории не только не престижно и не перспективно, это, увы, становится как бы второсортным занятием. Но всего обиднее, что сами крестьяне, колхозники смотрят сейчас наши деревенские фильмы с неохотой, говорят: мы живем в селе и сами про это лучше знаем. И действительно, они видят, что многие из тех процессов, которые кинематограф отражает на экране, в жизни протекают сложнее, отзываются больней. Нам надо глубже вникать в поднимаемые вопросы, выступать смелее, инициативнее.

Критик **В. Толстых** поддержал В. Мережко в том, что сегодня основная забота кинематографа — помочь воспитать, укрепить в людях чувство любви, преданности земле. На это надо направить главные усилия художников экрана, кинопублицистов. Не в том дело, чтобы воздвигнуть Дом культуры, построить сауны, завести дискотеки, — все это само по себе не решит проблемы. Нужны более серьезные социально-экономические усилия, нужен хорошо организованный, налаженный механизм трудовой деятельности сельскохозяйственного производства. Наш кинематограф уделяет большое внимание образу председателя колхоза. Однако даже умный, волевой председатель в одиночку ничего сделать не сможет. Тем более ошибочно считать таких руководителей, как Лукаш («Тайное голосование») или Зубов («Любовь моя вечная»), способными решать сегодняшние неотложные проблемы. Пусть Лукаши много дали нашему сельскому хозяйству и за это их надо ценить, но вряд ли следует выдвигать их на первый план — я согласен с Л. Маматовой — и делать с помощью экрана героями дня.

Здесь говорилось уже о некоем разладе между публицистической направленностью фильмов и художественной формой выражения идей. Кинематограф может и должен подниматься до открытого публицистического пафоса, но

публицистика обязана иметь крепкие художественные опоры. А этого как раз недостает многим произведениям.

В. Толстых обратил также внимание на то, что ленты о деревне не дают ясного представления о психологии современного деревенского человека. Лишь в редких случаях персонажи выходят на такое общение друг с другом, по которому можно понять, что это за люди. Как отмечалось, в центре большинства картин — фигура колхозного председателя. Но мне интересно, замечает оратор, узнать точку зрения на пути решения Продовольственной программы не только председателя колхоза, но и рядового колхозника, узнать, что, например, думает он, зная, что кое-где двадцать процентов свеклы остаются неубранными, а четвертая или пятая часть выращенного его руками урожая не доходит до покупателя...

И еще одно замечание. Сегодня начинает беспокоить просматривающееся в некоторых фильмах отношение к городу. Нередко городские жители выглядят эдакими бездельниками, пижонами. Город предстает едва ли не в сатирическом обличье. Пробивается, и довольно активно, следующая «философия»: в городе жить легко, просто, а вот в деревне жизнь складывается совсем по-другому. В такой мировоззренческой карусели следует разобраться, чтобы вовремя предупредить возможный перекос.

Как бы отвечая предыдущему и другим ораторам, которые обращали внимание на то, что главный интерес авторов картин обычно сосредоточен на образе председателя колхоза, драматург **Б. Метальников** подчеркнул: интерес к фигуре председателя был велик всегда и останется таким и впредь в силу специфики самого сельскохозяйственного производства. Город — цех закрытый, а село — открытый, тут все на виду. И никто так напрямую не связан в своей жизни, в своем быту с личными качествами руководителя, как колхозники. Председатель может быть хорошим хозяйственником, выполнять все планы, но от него будут бежать люди, если он не понимает, не хочет понять заботы и нужды рядовых тружеников.

В предыдущих выступлениях отмечалось, как это необходимо — прививать любовь к земле. Это большая проблема — этическая, нравственная. Она целиком определяется тем самым сельскохозяйственным механизмом и теми условиями, которые от председателя, как от ключевой фигуры, зависят в первую очередь. Что значит любить землю? Пытаться умозрительно учить этому людей — несерьезно. Когда она принадлежит тебе, когда ты чувствуешь себя на ней хозяином, когда можешь в процессе труда реализовать себя, тогда и рождается чувство любви и преданности родной земле.

В нашей картине «Надежда и опора» ее главные герои — председатель колхоза и секретарь райкома — отнюдь не антагонисты. Оба люди умные, разумные и цели у них общие, только реализуют они себя в процессе работы по-разному. Первый берет на свои плечи весь груз ответственности и чувствует себя подлинным хозяином, второй оказывается всего лишь функционером, исполнителем.

Вспомним, сказал Б. Метальников, как волна огромного общественного интереса к проблемам деревни отличала кинематографический процесс середины 50-х годов. Многие кинорежиссеры обратились тогда к сельской теме. Самые острые вопросы решались литературой и искусством на материале жизни нашей деревни. И сегодня важнейший документ времени — Продовольственная программа СССР, масштабность самой проблемы требуют от нас ответственного понимания своих гражданских задач, своего художнического долга перед народом, а значит, активной, целеустремленной работы над новыми кинопроизведениями о селе.

Нет для нас, для всего нашего общества, подчеркнул писатель **Ч. Айтматов**, более сложного, более проблемного дела, чем претворение в жизнь Продовольственной программы. И, конечно, искусство не может стоять в стороне от этой животрепещущей темы. Мы подошли к ней вплотную, и надо попытаться решить ее со всей серьезностью, со всей страстностью.

Думается, продолжал писатель, одна из важных задач — вынести на экран те явления, которые имеют тенденцию к развитию. Это, к примеру, утечка сельского населения в город. Можно сказать, что это нормальный процесс, но мне кажется, что он требует серьезного

анализа, его надо рассматривать на уровне отдельного человека, на уровне крестьянской семьи, которая изначальна и которая является носительницей самых дорогих и самых нужных обществу нравственных ценностей, носительницей народной культуры. Что происходит в связи с этим, что в результате мы приобретаем, а что теряем? Наш кинематограф, считает Ч. Айтматов, глубоко, детально эту тему еще не разработал, хотя именно здесь — одна из самых болевых точек жизни общества.

Фильмы, где насущные вопросы сельскохозяйственного производства будут рассматриваться и на председательском, и на райкомовском уровнях, и на уровне бригады, звена, смогут выразить передовые идеи времени лишь в том случае, если вопросы эти найдут свое яркое отражение в образе живой, самобытной личности, которая не только осознает, но и пытается решать сложные вопросы действительности.

Отметив, что такую попытку предпринимает герой фильма «Надежда и опора», киновед **А. Дубровин** указал, что председателя из этой картины отличает страстность позиции, страстность действий. Он видит впереди высокую цель и ради ее достижения идет на то, чтобы заработать на пути к ней синяки и шишки. Может быть, председатель Курков из картины «Надежда и опора» более стандартен, менее индивидуален, чем, предположим, тот же Трубников из фильма Нагибина и Салтыкова. Но тем не менее, он — личность.

Фамилию этого председателя, сказал А. Дубровин, я бы дополнительно внес в списки для тайного голосования, а вот ни за Лукаша, ни за его заместителя не подал бы свой голос. Лукаш говорит: «Я жизнь положил, чтобы все колхозники были счастливы». Но на протяжении почти двух часов действия фильма я не увидел на экране ни одного счастливого лица! Заместитель Лукаша — не живой человек, а какая-то бледная тень, безликий, непринципиальный. Он живет не по собственному разумению, а по инструкциям.

Дав оценку актерским работам в фильмах «Тайное голосование», «Мы жили по соседству» и «Любовь моя вечная», актер **В. Санаев** поднял вопрос о качестве режиссуры в фильмах на сельскохозяйственную тему. Обычно за подобные картины берутся режиссеры средней руки, и фильмы в результате получаются тоже средние. Надо прямо говорить об этом, почаще обсуждать в нашем творческом Союзе новые картины и не обижаться на критику. Если мы будем говорить правду, не боясь обидеть товарищей, это пойдет только на пользу кинематографу.

Если В. Санаев говорил о проблеме режиссуры, то критик **Г. Сенчакова** посвятила свое выступление вопросам кинодраматургии, тем трудностям, которые испытывают драматурги, обращаясь к материалу современной сельской действительности.

Своими наблюдениями за жизнью одного села на Тамбовщине поделилась драматург **В. Никиткина.**

Подводя итоги заседания, секретарь Союза кинематографистов СССР **А. Караганов** подчеркнул значение состоявшегося разговора и с удовлетворением отметил ту активность, с какой приняли в нем участие творческие работники кино. А. Караганов особо отметил достоинства фильма «Надежда и опора», который, при всех имеющихся недочетах, — явление для нашего киноискусства принципиальное.

●

Союз кинематографистов наметил ряд конкретных мероприятий, связанных с реализацией на экране сельскохозяйственной темы.

Итак, состоялось деловое, содержательное обсуждение, показавшее глубокую заинтересованность кинематографистов в том, чтобы киноискусство наиболее эффективно содействовало претворению в жизнь партийных решений, направленных на интенсивное развитие сельскохозяйственного производства.

Главным элементом внутренней политики партии на текущую и следующую пятилетки назвал Л. И. Брежнев Продовольственную программу. Определение это указывает кинематографу на его насущные задачи. Слово за экраном.

«Остановился поезд»
«Праздники детства»
«Что посеешь...»
«Лесная песня. Мавка»

М. Власов

Высокая цена истины

«ОСТАНОВИЛСЯ ПОЕЗД»
Сценарий А. Миндадзе. Постановка В. Абдрашитова. Оператор Ю. Невский. Художник А. Толкачев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Я. Потоцкий. «Мосфильм», 1982.

Известно, что первоначально авторы хотели назвать свою картину «Диалоги». Действительно, диалог как элемент драматургической композиции имеет в этом фильме определяющее, стержневое значение. Авторское и зрительское внимание концентрируется здесь на словесном общении героев, в решающей степени формирующем и выражающем содержание фильма. И все же, сохрани авторы это название, оно оказалось бы неточным, ибо понятие диалога (согласно словарям — разговор двух или нескольких людей) не передает того горячего накала страстей, той напряженной конфликтности, которые сопутствуют в фильме словесным схваткам двух его центральных героев — Ермакова и Малинина. По большей части их разговоры — не просто диалоги, а именно схватка, бескомпромиссный спор, в ходе которого каждый с яростной убежденностью отстаивает свою жизненную позицию, свое понимание истины. Что же заставило этих вчера еще незнакомых друг другу людей схлестнуться в столь острых и резких словесных баталиях и кто из них прав в этом непримиримом споре?

Ответить на этот вопрос с однозначной четкостью едва ли возможно, потому что фильм этот, как, впрочем, и предыдущие совместные работы А. Миндадзе и В. Абдрашитова, принадлежит к числу произведений искусства, смысл которых, достаточно многозначный, не может быть выражен в какой-то единичной формуле — постижение его предполагает активное соразмышление. И все же попытаемся ответить на этот вопрос.

...Поезд уже приближался к конечному пункту своего назначения — районному городу Энску, — когда безмятежно досматривавшие свои предутренние сны пассажиры были разбужены мощными тормозными толчками — полетели с багажных полок чемоданы, раздались встревоженные возгласы, послышался детский плач. В последний раз содрогнувшись, поезд остановился. Высыпав из вагонов, люди устремились в голову состава... Вскоре общая картина случившегося стала известна всем. На пути поезда оказались непонятно откуда взявшиеся железнодорожные платформы — сотни тонн грохочущего металла неслись ему навстречу. Кровавая катастрофа, казалось, была неизбежной, но машинист, приказав помощнику прыгать, сам остался на месте и до последнего мгновения старался затормозить поезд. Это спасло пассажиров, но стоило машинисту жизни... В маленьком районном городке, где каждый на виду, многие, конечно же, знали машиниста Тимонина — тем более острой была общая боль и тем более сильной гордость подвигом земляка. Сотни людей в торжественном и скорбном молчании шли за гробом героя...

Вот после этих-то трагических событий и встретились в номере скромной гостиницы журналист Малинин, приехавший в город по заданию областной газеты как раз этим самым злополучным поездом, и следователь областной прокуратуры Ермаков, прибывший выяснить причины катастрофы. Каждый по своему «рангу» и по характеру командировки имел основания рассчитывать на отдельный номер, однако на первых порах пришлось довольст-

вываться комнатой на двоих. Энтузиазма это ни у того, ни у другого не вызвало, но и видимой взаимной неприязни невольные соседи поначалу не выказали. Во всяком случае, через день-другой были уже на «ты».

И все же с самого начала догадываешься, что прочные человеческие отношения здесь едва ли возникнут — уж очень разные они люди, Ермаков и Малинин, резко несхожие в манере поведения, привычках, в самом, так сказать, ритме жизнедеятельности, а главное,— что вскоре выясняется — во взглядах и убеждениях по поводу очень серьезных вещей.

Малинина мы приметим в самых первых кадрах фильма среди пассажиров поезда. Когда с понятным возбуждением люди обсуждают детали только что пережитого чрезвычайного происшествия, строя догадки, выдвигая гипотезы, пожалуй, один Малинин не участвует в этом столь волнующем всех обмене мнениями. Анатолий Солоницын поразительным образом дает ощутить сложную гамму внутренних реакций внешне как будто бы совершенно безучастно молчащего человека. И в дальнейшем ходе фильма его Малинин будет зачастую лишь молча наблюдать происходящее, но каждый раз мы увидим за этим молчанием присутствие эмоции, мысли, переживания... Наверное, упорное это молчание — от органической нелюбви становиться центром общего внимания, выходить на «первый план», но, как ни странно, тут же угадывается горделивое сознание оригинальности и независимости своих суждений и оценок, которые Малинин считает бесспорно истинными, да не всякому откроет, доверит и выскажет. Но главное, определяющее тут в том, пожалуй, что Малинин — человек созерцательного толка, предпочитающий наблюдать и слушать, нежели действовать или выступать с решительными высказываниями. Придет час, когда он заговорит горячо и резко, непримиримо отстаивая свое понимание истины. Но, как мы убедимся, понимание это в значительной степени и определяется как раз его добросердечной созерцательностью.

Рядом с медлительно сосредоточенным Малининым рельефнее высвечивается деятельная, наступательная натура Ермакова. Во время первого знакомства, восседая за наскоро собранным на холостяцки-командировочный манер ужином, Ермаков с экспансивным радушием приглашает Малинина разделить трапезу, настойчиво старается «разговорить» молчаливого соседа. Его радушие и любопытство, пожалуй, несколько чрезмерны и навязчивы.

Вот ведь успел походя заметить, как аккуратно уложены в чемодане Малинина вещи, и тут же вопросик: «Женская рука? Ошибся, нет?» Возможно, в этой радушно-простецкой настырности есть доля профессионального расчета. Шуточками да вопросиками Ермаков выведал-таки у скупого на ответы Малинина все, что хотел о нем узнать, ничего в общем-то не сказав о себе.

Тут не только расчет, но и просто природная контактность, словоохотливость, живой, без задней мысли интерес к незнакомому человеку. Образ Ермакова, воплощенный Олегом Борисовым, многокрасочен и объемен. Мы увидим его Ермакова не только экспансивно общительным, беспечно улыбчивым, но и холодным, замкнутым, жестким, не только охваченным деятельным, наступательным азартом, но и погруженным в раздумье, сосредоточенно замкнутым, ушедшим в себя... На актерской палитре Олега Борисова органично сосуществуют, объединяясь в живую пульсирующую целостность, краски напряженного драматизма, светлые лирические тона, яркие блестки комической эксцентрики. Вот, скажем, Ермаков, очевидно, по издавна заведенной привычке, делает зарядку — старательно приседает, отжимается на руках от пола. Судя по всему, занятие это для обладателя высоких залысин на лбу и отечных мешочков под глазами достаточно обременительно. Малинин, предпочитающий понежиться в постели, поглядывает на соседа с явной, доброжелательной, впрочем, иронией. Конечно, методичность, с которой проделывается нелегкий этот ежеутренний ритуал, свидетельствует о воле и упорстве Ермакова. Однако его отнюдь не атлетическая фигура в неуклюжих, далеко не спортивного кроя трусах и впрямь комична, особенно с точки зрения не привыкшего себя таким образом утруждать Малинина.

«Остановился поезд». Ермаков — О. Борисов

Вообще в отношении Малинина к Ермакову на первых порах преобладает тон легкой снисходительной иронии. «Ну что, Шерлок Холмс, копаете?» — обращается он к соседу в один из первых дней знакомства. Похоже, он вообще не жалует работников правосудия, подозревая в них людей сухих, ограниченных, которые в своем преклонении перед буквой закона не способны видеть жизнь в ее истинном свете.

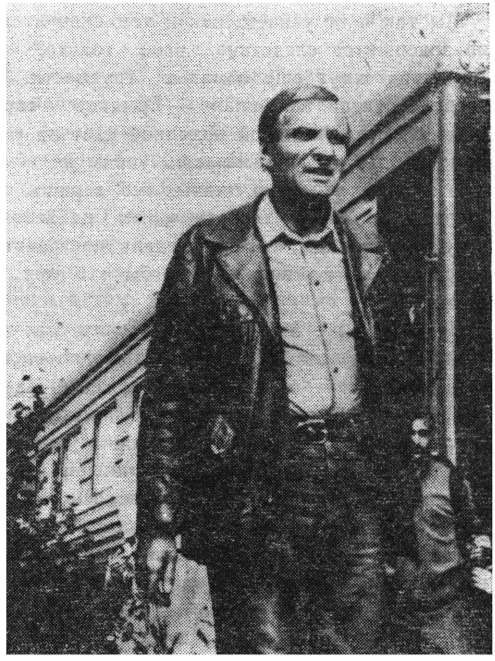
А Ермаков действительно, не теряя времени, уже начал «копать» — с предельной энергией и целеустремленностью... В фильме этом, как и в предыдущих картинах авторов, юридический казус, случай из судебной хроники служит по сути дела лишь условием, «вынуждающим» героев отчетливо и до конца обнаружить свои жизненные позиции — именно сшибка, столкновение этих позиций находится в центре авторского внимания. Поэтому перипетии расследования, которое ведет Ермаков, далеки от прихотливого движения хитросплетенной интриги детективного фильма. Перипетии эти достаточно просты, прозаичны, будничны. Но так или иначе и здесь следователю приходится делать многое из того, чем занимаются его коллеги в детективных лентах, — выезжать на место происшествия, допрашивать свидетелей, осматривать искореженный электровоз. Рассказано об этом в фильме с той долей драматического обострения, которая, стимулируя зрительское внимание к происходящим на экране событиям, позволяет нам ощутить их как повествование о реальной жизни в ее естественном, повседневном течении. Это ощущение рождается не только характером драматургии, в значительной степени оно возникает и благодаря подлинности изобразительной фактуры фильма, к чему последовательно — и успешно — стремятся режиссер и оператор. Точно найденная натура, съемка в реальных интерьерах создают и в общем облике своем, и в неназойливо выделенных деталях и впрямь подлинную, узнаваемую «среду обитания» героев — будь то городская гостиница с ее своеобразным провинциальным уютом, сочетающим в себе некую старомодную основательность с попыткой внедрения — в духе времени — неких примет дизайна, или забитые до предела вагонами и платформами железнодорожные пути. Подлинность среды, думается, служит верным камертоном для актеров — исполнителей и главных, и, казалось бы, совсем неприметных проходных ролей, «провоцируя» высокую степень выразительной естественности их поведения перед камерой.

Так что же удалось «раскопать» Ермакову? Рабочий Пантелеев — то ли по нерадивости, то ли по издавна заведенному в депо обычаю — поставил под платформы один тормозной башмак вместо полагающихся по инструкции двух — вот платформы и «побежали» под горку навстречу поезду. Начальник депо Голованов дал разрешение на рейс, хотя электровоз не прошел обязательного осмотра — техник маялся с похмелья и не был допущен к работе. Начальнику депо было недосуг поручить осмотр кому-то другому — совершенно неожи-

данно, в нарушение графика, пришлось принимать три дополнительных состава. Вот Голованов и «подмахнул, не глядя» важнейший документ, выпустив на линию электровоз с неисправным, как оказалось, скоростемером. Если бы скоростемер не «барахлил», машинист Тимонин мог бы правильно рассчитать тормозной путь и остался бы жив.

Итак, Тимонин прежде всего жертва? Да, убежден Ермаков, гибель машиниста — результат служебной недобросовестности и «стрелочника» Пантелеева, и начальника депо Голованова, и людей, виновных в нарушении графика на дороге, а шире — результат расхлябанности, разгильдяйства, безответственного отношения к порученному делу, которые царят, очевидно, не только в депо, но и на всей дороге. «Тут сплошной клубок действий, вернее — бездействий» — вот вывод, к которому пришел следователь. Понятно, распутать весь клубок ему не под силу. Но предать суду прямых виновников гибели машиниста он считает своей непреложной обязанностью — и не только сознавая свой служебный долг, но и по глубоко личному нравственному и гражданскому чувству.

Между тем люди, так или иначе причастные к случившемуся, вовсе не спешат ему помочь — и не только те, кто пытается умалить или снять с себя вину в гибели Тимонина, но и те, кто, казалось бы, должен сочувствовать стремлению Ермакова наказать виновных. Последнее, на первый взгляд, трудно понять. Но ведь еще только вчера, преисполненные высокой скорби, шли они за гробом, отдавая дань подвигу самопожертвования. Поэтому во въедливой дотошности следователя им видится лишь мелочное, бездушное крючкотворство, кощунственно оскорбляющее светлую память героя. Вдова, рыдая, умоляет Ермакова прекратить следствие, уехать из города — ведь Женю не вернешь, так зачем эти допросы, выпытывания, подозрения! — и в этом не только мольба остро переживающей личное горе женщины, которой больно бередить совсем еще свежую рану, но и, так сказать, голос народа, голос общественного мнения. Ермаков еще «копает», допрашивает свидетелей, а в



«Остановился поезд».
Малинин — А. Солоницын

городе уже в разгаре подготовка к проведению Дней Тимониных — отца, тоже работавшего машинистом в депо и погибшего на войне, и сына, совершившего подвиг в мирное время. Люди добровольно собирают деньги на памятник, на открытие приглашены пассажиры поезда. Имя Тимониных будет присвоено депо, и с этим связаны надежды, что, наконец-то, решится давно наболевший вопрос о расширении и модернизации деповского хозяйства. А прибывшая из города в спешном порядке телевизионная группа уже снимает «синхроны» близко знавших героя-машиниста людей... Одним словом, деятельность Ермакова идет «вразрез с общим настроением», как осторожно, но настойчиво внушают ему в горисполкоме. По мнению городских властей, следствие неоправданно затянулось, и даже как будто бы областной прокурор тоже это мнение разделяет...

Мы так и не узнаем, как и чем окончательно завершится следствие, ясно только, что Ермакова ждут еще немалые трудности. Но когда — близко к финалу — Ермаков своей обычной стремительной походкой идет по улицам города, когда замечаешь упрямую, жесткую складку у плотно сжатых губ, веришь, что непросто придется его вольным и невольным противникам, что Ермаков постарается довести дело до конца, чего бы это ему ни стоило.

Ну, а что же Малинин? Поначалу, как мы помним, отношения между соседями по гостиничному номеру были вполне терпимы. Намечалось даже в этих отношениях заметное потепление. Когда случайно Малинин увидел у соседа след от огнестрельного ранения, полученного следователем, как оказалось, еще в пору работы в уголовном розыске, его расспросы по этому поводу были внешне окрашены все той же снисходительной иронией. Но мы чувствуем — и это выразительно сыграно А. Солоницыным — ледок отчуждения заметно подтаял. Не потому ли в воскресный день они отправляются на местных пляж, а вечером в ресторане вполне уже по-приятельски отмечают день рождения Ермакова? Здесь Малинин впервые — и на этот раз без наводящих вопросов — душевно «приоткрылся»: рассказал о том, что родился в этом городе, вспомнил о смерти матери. Да и Ермаков не только развлекал собеседника демонстрацией экстрасенсорных опытов, но и поведал о сокровенном: «Знаешь, чего мне пожелай? Детей. Вдруг сбудется. Пока не везет...»

В эпизоде этом — высший пик взаимопонимания, но и его переломная кризисная точка. Доверительная безмятежность праздничного застолья безвозвратно рушится, когда Малинин становится невольным свидетелем драматического объяснения вдовы Тимонина со следователем, узнает о смерти Пантелеева, угодившего в больницу сразу же после допроса. Здесь вновь поражаешься умению актера столь выразительно жить напряженной внутренней жизнью в безмолвном, статичном кадре. Во время разговора Ермакова с Тимониной Малинин лишь неподвижно стоит поодаль, но мы отчетливо видим — по мере того, как до него доходит смысл беседы, безмятежная, доброжелательная веселость вытесняется в его душе острой неприязнью.

Если прежде в их дискуссиях по поводу предметов серьезных и сложных взаимное несогласие не выходило за рамки пикировки, порой, правда, весьма язвительной, то отныне их общение будет выливаться во все более непримиримые и ожесточенные споры.

«Так умер же твой стрелочник! Нужен кто-нибудь еще? — кричит, забыв свою обычную сдержанность, Малинин, узнав, что Ермаков намерен продолжать расследование. — Мало тебе одной смерти, другой смерти, ты что — решил потащить целую цепочку? Я смотрю за тобой уже который день и думаю — когда же будет остановка? Ну нельзя же так, милые вы мои, буквой закона давить человеческие души!»

К позиции Малинина — зыбкой, внутренне противоречивой — мы еще вернемся. Но надо сразу сказать, что его активная неприязнь к Ермакову, бесспорно, имеет под собой некоторые веские основания.

«К сожалению, всех не арестуешь, а надо бы... Иногда», — говорит Ермаков в одном из разговоров с Малининым. Может, в шутку сказано или так, случайная обмолвка? Похоже, ни то, ни другое. Вот Ермаков сетует на то, что закон разрешает обвиняемому не отвечать на вопросы следователя. Вот, предъявив Голованову постановление об отстранении до окончания следствия от должности, сожалеет: «Надо бы мне вас под стражу, надо бы, надо... Жаль, закон не позволяет». «Мягкий закон?» — с вымученной усмешкой осведомляется Голованов. И слышит в ответ резкое, убежденное: «Мягкий!»

Сожаления и сетования эти на «мягкость» закона, на его «излишнюю» что ли гуманность — не от природной жестокости и душевной черствости. Ермаков отнюдь не жесток, не бессердечен — вот ведь страдает оттого, что не одарила судьба детьми, пригрел привязавшуюся к нему беспризорную собачонку, да и вообще слишком он жизнелюбив, прямодушен, чтобы быть жестоким. К сетованиям

на мягкость закона его толкает нетерпеливая, одержимая жажда изобличить и покарать общественное зло. «Уж больно много всяких жуков развелось... Если вы в курсе», — поясняет он Малинину свое сожаление о том, что «всех не арестуешь». Малинин да и мы, зрители, конечно же, «в курсе» — видим и знаем, сколь непримирима и последовательна сегодня борьба партии, государства, общественности с такими отвратительными, чуждыми принципам нашей морали явлениями, как взяточничество, хищения, спекуляция. И хотя Ермаков расследует дело иного рода и его подследственные не взяточники и не спекулянты, а «всего лишь» люди, недобросовестно относящиеся к своим обязанностям, разве расхлябанность, разгильдяйство, безответственность не менее общественно опасны? Причем не только сами по себе, а, кстати сказать, и как «благодатная» почва для тех же хищений и спекуляции.

«И тебе их не жалко?» — вопрошает добросердечный Малинин, имея в виду как раз то, что подследственные Ермакова не злонамеренные преступники, а люди, по нерадивости или сложившемуся порядку (точнее — беспорядку) плохо работающие. В резкой, жесткой ответной тираде Ермакова не ожесточение или озлобленность, в ней живая боль, живая страсть: «Каждого в отдельности — да. Но когда я вижу, что совершают они вместе, оттого, что кто-то не пришел, кто-то опоздал, кто-то напился, кто-то поставил один башмак вместо двух или ехал с превышением скорости... Живем среди разгильдяйства! Надо что-то делать!»

«Надо что-то делать!» — Ермаков делает то, что позволяют ему его профессия, опыт, умение — изобличает общественное зло, и делает он это, естественно, в соответствии со своими представлениями о гражданском долге и, что тоже естественно, с данным ему природой темпераментом — одержимо, страстно, нетерпеливо, нередко совершая совсем небезобидные промахи и срывы. Нетерпеливый и нетерпимый максимализм Ермакова, который можно объяснить и понять, но, конечно, не оправдать, приводит его мысли и действия к логически неразрешимому противоречию.

Ермаков как будто выступает поборником строжайшей законности, убежденно внушая Малинину: «Буква закона — это единственное, что тебя охраняет, когда ты едешь в поезде или идешь ночью по улице, или мозолишь глаза человеку, которому чем-то не нравится твой кожаный пиджак». Но он же, сетует на «мягкость» закона.

Беда в том, что нетерпеливый максимализм Ермакова не остается на уровне, так сказать, абстрактного теоретизирования, порой он весьма опасно окрашивает и его действия, как, скажем, происходит это в его отношениях с Пантелеевым.

Проработавший на дороге едва ли не с полвека Пантелеев, разумеется, хорошо понимает свою вину. Но в тюрьму садиться ему обидно — ведь не по злому умыслу не поставил он этот злополучный второй башмак, просто так уж издавна повелось, что никто никогда второго башмака не ставил — ни он сам, ни сменщик его и никто другой. Бывало, что и убежит вагон или дрезина, но ведь никаких катастроф до сих пор не случалось! Пантелееву кажется несправедливым нести наказание за то, что все и всегда делали и делают. Поэтому он упрямо твердит, что поставил два башмака, неуклюже и наивно пытается сбить следователя с толку, приплести к делу некоего мифического «матросика», который, сторожиха-де показывает, по путям шастал, вот бы следователю и разобраться, кто такой да с какой целью? В том, как играет эту сравнительно небольшую по объему, но содержательно весьма объемную роль М. Глузский, присутствует какая-то пронзительная нота жалости к старику Пантелееву, с его неумелыми, наивными попытками выкрутиться, с его вызывающей ершистостью, за которой ощущаешь и страх, и боль. Но, что ни говори, смерть машиниста — непреложный трагический факт. И Пантелеев ведь отнюдь не чеховский «злоумышленник», по темноте своей не умеющий понять связи между отвинченной от рельса гайкой и возможностью крушения поезда. Поэтому Ермаков во

время допроса холоден, строг, суров. И когда Пантелеев подкидывает ему своего «матросика», следователь взрывается: «Какого матросика? Ну что вы мне тут поете? Матросика! Запел, понимаешь! Этот «матросик» — ваш рабочий Котов, и вы это прекрасно знаете». С точки зрения юридической да и вообще человеческой этики, крик этот не украшает Ермакова. Понятно, и у следователя нервы далеко не железные, изрядно потрепанные за годы его трудной службы, но ведь он, что называется, «при исполнении», и сидит перед ним не убийца-рецидивист, а старый больной рабочий человек. Но это, так сказать, еще цветочки, ягодки ждут нас при втором допросе Пантелеева — в больнице. Ермаков знает, что у Пантелеева тяжелая форма гипертонии — об этом предупреждает его врач, — малейшее волнение для больного может стать катастрофичным. Но следователь чувствует, что он у цели, что в деле Пантелеева ему осталось поставить последнюю точку, и, чтобы сделать это, он готов на все — во всяком случае болезнь старика не представляется ему достойным внимания препятствием. «Дайте мне его! Дайте!» — в этом обращенном к врачу нетерпеливо-требовательном восклицании, в этом захватившем все его существо ослепляющем «азарте погони» есть что-то пугающее и отталкивающее. Ермаков ведет допрос в своей обычной стремительной, жесткой манере, не забывая в нужный, тщательно взвешенный момент сообщить Пантелееву о возможности очной ставки (в больничном дворике и впрямь ожидает своего часа предусмотрительно прихваченная на этот случай свидетельница). Разумеется, Ермаков сравнительно быстро добивается своего — нервишки у старика сдали, покраснев, задрожав, он выкрикивает в лицо следователю столь нужное тому признание. И вот тут, наверняка доведя старика до криза, Ермаков вдруг становится медоточиво предупредительным — вы, дескать, Петр Филиппович, сейчас отдохните, а потом уже, на свежую голову, сядьте и все это напишите, я вас не тороплю... И уже от дверей, вспомнив, что для полного соблюдения «этикета» полагается и попрощаться, совсем уже сладко и благостно едва ли не поет: «До свидания!» И в том, как день спустя, поглощенный все тем же «азартом погони», он будет с завидной профессиональной четкостью обыскивать тумбочку умершего Пантелеева, не промелькнет и тени сожаления или смущения, что было бы естественно, ибо хотя степень его вины в смерти Пантелеева трудно определима, но моральная ответственность на нем все-таки лежит.

В этих эпизодах и сценах образ Ермакова, уже успевшего завоевать наши симпатии, поворачивается незнакомыми и отнюдь не светлыми своими гранями. Олег Борисов здесь поистине безжалостен к своему Ермакову, очерчивая эти грани резко и четко, ничего не смягчая и не ретушируя. В тесном сплетении разнонаправленных душевных свойств предстает перед нами характер диалектически противоречивый, неоднозначный, вызывающий ощущение поразительной жизненной объемности. Малинин со свойственным ему обостренным чувством сострадательной отзывчивости на чужую боль чутко и болезненно реагирует на порожденные максимализмом изъяны личности и деятельности Ермакова. Дело, однако, не только в этих изъянах, но и в том, что Малинин вообще против стремления найти и наказать виновных, какими бы методами это ни осуществлялось, поскольку и виновными-то их не считает. «Это ведь не заядлые преступники, — взволнованно пытается он втолковать Ермакову, — а нормальные люди, каких миллионы. Они работали так всю жизнь, их не научили по-другому. Только их ли в этом вина? Что их — в тюрьму за это?» Эта горячая защитительная речь слишком пристрастна и потому носит односторонний характер. Не с неба ведь упало наше общественное богатство, не сама собой выросла экономическая мощь страны, они созидались и созидаются трудом миллионов и миллионов рядовых советских людей, овладевших или овладевающих умением работать хорошо — честно, добросовестно, добротно, доблестно. И все же эта взволнованная тирада заставляет задуматься. Действительно, честное, добросовестное отношение к труду далеко еще не для

«Остановился поезд». Ермаков — О. Борисов, Малинин — А. Солоницын

всех стало жизненной нормой, и корни таких — увы, не единичных — явлений, как нарушение трудовой дисциплины, безответственное отношение к порученному делу (и в этом журналист по экономическим вопросам Малинин прав) зачастую кроются не только в субъективной лености и нерадивости, ведь и сама эта нерадивость, ежели она принимает характер более или менее массовый, тоже требует объяснения.

Малинин недоговаривает, в чем же, по его мнению, причина плохой работы. Но за него «договаривают» другие персонажи да и фильм в целом. И тут стоит вспомнить словечко «инструкция», мелькающее в самооправдательных высказываниях подследственных Ермакова.

«Мало ли что они там в инструкциях пишут! — кричит Пантелеев, сделав свое признание. — А если по инструкции, вообще дорогу закрывать надо! Понял?» Буквально то же слышит следователь и от Голованова: «Да, есть инструкция, но если ты не вчера с луны свалился, то отлично знаешь, что на инструкции далеко не уедешь. Если я начну по инструкции...» Голованов не досказал, что же в этом случае, по его разумению, могло бы произойти, но подтекст этого восклицания, выразительно подчеркнутый актером, тождествен прогнозу, прямо и грубо высказанному Пантелеевым: «Если по инструкции, вообще дорогу закрывать надо!»

Чтобы понять логику этих высказываний, нужно, наверное, представить себе, что творилось в тот злополучный день в депо в связи с авралом, вызванным необходимостью принять три свалившихся, как снег на голову, дополнительных состава. Нужно представить, как разрывался и выкручивался Голованов, наверняка в этих непредсказуемых условиях нарушивший не одну инструкцию, дабы и впрямь не пришлось «закрыть дорогу». Нужно также вспомнить, что подобная авральная лихорадка — явление едва ли не рядовое; обычно каждым летом, по словам Голованова, «весь график летит к чертовой матери по всей дороге». Голованову приходится поступать примерно таким же образом, как радеющему за артельное дело председателю, который «левыми» путями выбивает позарез нужные колхозу запчасти или кровельное железо, ибо твердо знает, что иными, праведными, путями они к нему не попадут. В условиях парадоксальной ситуации, когда инструкция нарушается в силу обстоятельств — в надежде на то, что отступление от буквы закона останется незамеченным, и рождается пренебрежительное отношение к инструкции вообще, процветают расхлябанность и разгильдяйство.

Такие ситуации возможны, если содержание «инструкций» — в широком смысле как методов и принципов организации и управления хозяйством — в каких-то существенных звеньях отстает от стремительного развития жизни. Только хорошо отлаженный, соответствующий во всех своих узлах и деталях задачам и возможностям времени хозяйственный механизм, так сказать, «вынуждает» людей к хорошей работе, воспитывает чувство ответственности, культуру труда. Совершенствование методов руководства экономикой, организационных структур управления находится, как известно, в центре внимания партии и государства. Проблемы эти всесторонне обсуждались и на XXVI съезде КПСС, где говорилось о том, что до сих пор, к сожалению, существуют «недоработки в планировании и управлении и недостаточная требовательность ряда партийных органов и хозяйственных руководителей, нарушения дисциплины, проявления бесхозяйственности» [1].

Занимаясь как журналист экономическими вопросами, Малинин, конечно же, видит, что в случившейся беде виноваты не только (а по его убеждению, и не столько) Голованов и Пантелеев — налицо серьезные огрехи и изъяны в организации труда и управлении дорожным хозяйством, культивирующие бездействие, безответственность, неразбериху. И он считает, что это обстоятельство снимает с людей, работающих в депо, всякую ответственность. В этом убеждении он не меньший максималист, нежели Ермаков, разумеется, с обратным знаком. Если на знамени ермаковского максимализма уместна была бы цитировавшаяся выше фраза: «К сожалению, всех не арестуешь, а надо бы... Иногда», — то девизом максимализма малининского могли бы стать, хотя им буквально и не произнесенные, но отчетливо выражающие смысл его высказываний и рассуждений, слова: «К сожалению, всех не оправдаешь, а надо бы... Иногда». Возлагая вину на объективные обстоятельства, он готов полностью оправдать конкретные проявления трудовой недобросовестности и разгильдяйства, словно бы не понимая, скольким новым Тимониным может стоить жизни его лишь внешне сердобольная реабилитация.

«Ничего ты, я вижу, не понял, ничего!» — горестно сожалеет Голованов, убедившись, что его объяснения по поводу трудных обстоятельств, в которых на линии оказался неисправный электровоз, ожидаемого сочувствия у следователя не вызвали. Разумеется, начальник депо заблуждается — Ермаков ясно видит связь случившегося с общим неблагополучием на дороге. Но, в отличие от Малинина и того же Голованова, следователь считает, что эта связь не оправдывает гибель машиниста. Что ни говори, разве эти внешние обстоятельства были столь уж неодолимой преградой тому, чтобы Голованов обеспечил техосмотр электровоза, а Пантелеев поставил под платформы пресловутый второй

---

[1] Отчетный доклад ЦК КПСС XXVI съезду КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., 1981, с. 49.

башмак? Ничто не может оправдать бездействия, недобросовестной работы на глазок да на «авось» — в этом Ермаков убежден, и это свое убеждение он готов отстаивать бескомпромиссно.

В горячем взрывном эпизоде последней встречи следователя и журналиста непримиримое их столкновение достигает кульминации, высвечивая еще один важный аспект этой непримиримости. Ермаков затевает этот последний спор, еще не остыв после посещения горисполкома, где, как мы помним, следователю дали понять, что его деятельность «идет вразрез с общим настроением» и посему желательно завершить следствие как можно скорее. Хозяйка кабинета, строго и не без изящества одетая молодая миловидная Мария Игнатьевна (небольшая эта роль сыграна Н. Руслановой и объемно, и узнаваемо) признает, что в случившемся есть и «негативная», как она деликатно выражается, сторона. Но в данных обстоятельствах, когда город готовится к Дням Тимониных, заострять внимание на «негативном», по ее убеждению, неправильно, ибо это может «омрачить или, хуже того, поставить под сомнение» намечающееся торжество. «Положительная сторона, негативная, — развивает она свою аргументацию, — одного без другого не бывает... Не будь каких-то критических ситуаций, не было бы и подвигов в мирное время». Аргументация эта, внешне как будто бы безупречная и даже подкрепленная ссылкой на авторитет диалектического закона, следователя, однако, не убеждает. И речь он ведет не о подвигах, к свершению которых внутренне готовы и которые приходится совершать людям мирных, но опасных профессий, и не о тех актах высочайшего самопожертвования, когда человек, сознавая грозящую ему смертельную опасность, спасает товарищей во время стихийного бедствия или гибнет, защищая женщину от хулиганов. И, конечно, подвиг человека, который погибает, спасая ребенка из охваченного пламенем дома, останется подвигом даже в том случае, если станет известно, что дом загорелся по чьему-то недогляду. Подвиг Тимонина — из того же ряда, поэтому, считает Ермаков, следует не столько славить героя, сколько с тревожной болью понять, какой дорогой ценой оплачена «критическая ситуация», возникшая по вине нерадивости и расхлябанности [2]. И спокойная уравновешенность сентенций Марии Игнатьевны по поводу таких вот подвигов в мирное время заставляет Ермакова взорваться: «Надо бы уже научиться дорожить жизнью — своей и чужой. А то сплошные герои, елки-палки! Только не амбразуры закрываем, а дыры от разгильдяйства». Герой Олега Борисова здесь резок до дерзости. Возможно, эта вызывающая горячность Ермакова, эти его «елки-палки» слишком уж эксцентричны для официального кабинета. Но за этим — мы в это успели поверить — страстная убежденность в правоте выстраданных взглядов. Решительность, прямота, безоглядность, с которыми он их защищает, не могут не вызвать сочувствия.

Вот после такой, порядком его взбудоражившей «дискуссии» Ермаков с ходу бросается в новую. Повод, чтобы ее начать, по его мнению, более чем основателен — в областной газете опубликована статья Малинина «Подвиг машиниста». Малинину известны обстоятельства смерти Тимонина, а вот поди ж ты, о «негативном» предпочел умолчать — совершенно в духе Марии Игнатьевны! Упреки Ермакова ядовиты, обидны, злы («Интересно, сколько платят за такую статью?») Малинин не оправдывается — наступает с несвойственным ему, казалось бы, азартным ожесточением.

Статью он мог и не писать — ленив да и не его тема. Но он вынужден был это сделать, наблюдая, как Ермаков стремится подвиг превратить в уголовное дело. Да, признает Малинин, это не вся правда о случившемся. Но пусть лучше старуха мать получит хорошую пенсию за сына-героя, чем пострадают еще какие-то люди. Сильными средствами, за которые ратует Ермаков, невозможно изменить жизнь к лучшему, поэтому достойнее

---

[2] Здесь следует отметить, что, видимо, не случайно авторы фильма делают фигуру Тимонина в известной мере безличной, желая тем самым как бы заранее оградить фильм от схоластических споров о правомерности называть поступок Тимонина подвигом.

«Остановился поезд». Ермаков — О. Борисов, Пантелеев — М. Глузский

быть в этой жизни не «прокурором», а «защитником».

Позиция высказана предельно ясно, и эту позицию Ермаков не только не приемлет, она ему ненавистна. «Вот такие, как ты, и есть главное зло! Своими баснями вы морочите людям головы, создаете превратную картину жизни, отучаете работать, уважать закон!..» Сполна исчерпав все имеющиеся у каждого аргументы и окончательно осознав непримиримость своих позиций, они стоят друг против друга, сжимая кулаки, и, умеривая учащенное дыхание, твердят поочередно: «Спокойно!» «Спокойно!», обращаясь не столько к противнику, сколько себя сдерживая, чтобы выкипевшая до капли яростная словесная схватка не обернулась нелепой и недостойной дракой... Ермакова мы еще увидим не раз — и во время трудных допросов и стремительно идущим по городу и словно бы заряженного энергией неукротимого действия. Малинина встретим лишь в самом финале на митинге по случаю открытия памятника Тимониным — он будет спокоен, умиротворен, очевидно, очень довольный тем, что сделал доброе дело, написав статью о подвиге машиниста, и даже предпримет попытку приволокнуться за приглянувшейся ему красивой незнакомкой...

Последовательно выдерживая в течение всей картины аскетически строгий, на грани документальности, стиль экранного повествования, режиссер и оператор лишь дважды обращаются к обобщенно-условной выразительности, обозначая тем самым узловые, опорные точки композиции. Это панорамные планы похоронной процессии в начале картины, запечатленные с высоких точек и обретающие в силу этого оттенок монументальной приподнятости. И это финальная часть фильма — она начинается упоминавшимся уже проходом Ермакова по территории депо и улицам города и переходит в эпизод митинга по случаю открытия памятника. Повествование здесь уступает место поэтическому обобщению, и мы, вырвавшись из скрупулезной бытовой и психологической эмпирии сюжета, как бы воспа-

ряем над конкретным, чтобы пережить и осмыслить общее. Поэтому здесь почти нет речи персонажей, она вытеснена музыкой, молчанием, ритмом и логикой монтажных сопоставлений. Внимание наше фиксируется на средних и крупных планах пионеров, учеников ПТУ — напряженно, пытливо вглядываются и вслушиваются они в то, что происходит вокруг. Сцена не вызывает в нас ощущения торжественного итога, развязки: мы скорее чувствуем, как волна спора, разыгравшегося между двумя героями, подкатывает теперь и к ним, безымянным жителям Энска, как, наконец, перекидывается она в зрительный зал, требуя нашего безотлагательного и беспристрастного участия.

Ну, а как же с ответом на заданный в начале нашего разговора вопрос? Кто же прав в непримиримой сшибке двух этих столь несхожих систем убеждений и способов жизнедействия — «защитник» Малинин или «прокурор» Ермаков? Каждый трудно противоречив. При всей симпатии, которую вызывает прямой, решительный, жизнелюбивый Ермаков, нельзя целиком принять его одержимого максимализма, далеко, как мы видели, не безобидного. Но ведь и максималистское всепрощение мягкого, доброго, остро сострадающего чужой беде и боли Малинина тоже небезобидно, оставляя зло безнаказанным и непреодоленным. «Положительная сторона, негативная — одного без другого не бывает», как сказала бы Мария Игнатьевна. Но что в этом тесном диалектическом сплетении является ведущим, выражает тенденцию развития? — в этом ведь вся суть. Чутко реагируя на несовершенства мира, Малинин предпочитает, чтобы он оставался таким как есть, во всяком случае, активных действий для его изменения он не предпринимает. Он хочет помочь старухе матери получить хорошую пенсию за сына-героя, и это, разумеется, гуманно и трогательно. Но если в жизни все останется по-прежнему, то очень скоро ему наверняка придется хлопотать о пенсии для новой старушки, сын которой вынужден будет совершить подвиг в мирное время на манер Тимонина. И Ермаков не против пенсии для осиротевшей старухи матери, но он хочет, чтобы другие матери как можно реже теряли сыновей, и делает для этого все, что в его силах. Малинин любит людей и сердобольно прощает им их несовершенства, поскольку несовершенна жизнь. Он созерцательно ожидает, когда жизнь, а за

«Остановился поезд». Губкин — П. Колбасин, Ермаков — О. Борисов

ней и люди станут совершеннее. Ермаков тоже любит людей, но его любовь требовательна. Он действует, чтобы люди и жизнь изменялись к лучшему.

В этом, наверное, ответ на вопрос: «кто прав?».

ОТ РЕДАКЦИИ

Авторы фильма «Остановился поезд» драматург Александр Миндадзе и режиссер Вадим Абдрашитов — мастера молодые, но уже хорошо известные как в кругах коллег-кинематографистов, так и среди широкого зрителя. Они работают в постоянном сотрудничестве, и этому тандему, как принято сейчас выражаться, принадлежат уже четыре картины. Первый их фильм «Слово для защиты» вызвал большой интерес, и с каждой следующей лентой интерес этот не угасал, потому что авторам удавалось всякий раз затрагивать струны серьезного общественного звучания.

Однако возникает еще один аспект разговора о фильме. Наш журнал всегда держал в фокусе своего внимания весьма непростой узел вопросов, связанных с взаимоотношениями экрана и зрительской аудитории, с их прямой и обратной связью. «Искусство кино» подходило к анализу этих связей под разными углами зрения, пользуясь различными методами — и путем журналистского изучения, и предоставляя слово зрителям, и знакомя читателя с результатами социологических исследований. Сегодня проблема «кино и зритель» приобрела особую остроту, ибо кинозритель становится едва ли не определяющей фигурой в развитии современного кинопроцесса.

На сей раз нас заинтересовало, как будет «работать» в прокате именно конкретный фильм — «Остановился поезд», фильм высоких идейно-художественных достоинств, поднимающий важные, животрепещущие социальные проблемы. Мы решили изучить его прокатную судьбу, полагая, что на этом примере удастся уловить определенные закономерности взаимоотношений фильм — прокат — зритель.

Автор рецензии М. Власов напоминает, что поначалу картина А. Миндадзе и В. Абдрашитова называлась «Диалоги», причем название это содержало, надо полагать, двоякий смысл — имелся в виду не только принципиальный диалог-спор между главными героями, следователем и журналистом, по поводу тех явлений, которые стали событийной основой ленты, но и диалог фильм — зритель: ведь авторы открыто прокламируют свое желание сделать аудиторию активным участником социально-нравственного кинодиспута, заразить ее чувством гражданственности.

Когда редакция готовила к набору этот номер журнала «Искусство кино», судьба картины в прокате только-только начинала складываться: в Москве состоялась ее премьера.

Нужно подчеркнуть, московские прокатчики — от руководителей Управления кинофикации и кинопроката до администраторов кинотеатров, методистов, механиков и билетеров — отнеслись к организации показа картины «Остановился поезд» заинтересованно, с чувством высокой ответственности. И — не только этой картины. С премьеры «Остановился поезд» московский кинопрокат начал эксперимент, суть которого — найти наилучшие методы продвижения к зрителю фильмов, требующих от него определенной эстетической подготовки, желания размышлять над сложившимися жизненными проблемами. Цель такого эксперимента — добиться истинного массового успеха подобных лент.

В рамках этого эксперимента состоялась премьера картины «Остановился поезд» в кинотеатре «Россия», где она шла две недели подряд, затем демонстрировалась еще в четырех крупных кинотеатрах столицы и наконец — в 12 кинозалах разных районов города. Показ сопровождался подробной рекламой, в некоторых кинотеатрах перед публикой выступали создатели фильма.

Корреспонденты журнала «Искусство кино» в дни демонстрации картины «Остановился поезд» посетили почти все кинотеатры, где она шла, обстоятельно беседовали с их работниками, опросили большое число зрителей, выясняя их мнение о фильме и их отношение к самому эксперименту, интересовались кон-

кретными данными о коммерческом успехе ленты, стремились узнать о дальнейшей работе проката в этом направлении из первоисточника — из уст инициаторов и организаторов дела. Таким образом были собраны первые, весьма подробные сведения, которые дают богатый материал для осмысления и обобщений.

Редакция журнала намерена продолжать эту работу. Наша цель — проследить судьбу фильма «Остановился поезд» на протяжении года его проката в различных городах страны и таким образом постараться выявить резервы в совершенствовании системы проката других картин, которые талантливо, с гражданственной страстностью ставят важные нравственные, социальные, экономические проблемы времени, тем самым пробуждая в людях мысль, помогая им занять активную жизненную позицию.

Мы заинтересованы, чтобы в этой работе приняли участие не только журналисты и кинокритики, но и работники кинематографии различных специальностей и профессий, а в особенности — кинозрители. Редакция ждет ваших писем и предложений.

Л. Корнешов

«Все было не зря...»

«ПРАЗДНИКИ ДЕТСТВА»
Сценарий и постановка Р. и Ю. Григорьевых. Оператор Н. Пучков. Художник Г. Анфилова. Композитор П. Чекалов. Звукооператор И. Галудзин. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1982.

В одном из последних своих писем в издательство «Молодая гвардия» Василий Макарович Шукшин писал о чувстве веры в уже прожитое, пройденное: «...все было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы...» И еще он наказывал: «Не отдавай всего этого за понюх табаку». И как бы подводил для себя черту под давно выверенным и выстраданным: «Мы умели жить, помни это. Будь человеком».

Это звучит как нравственное завещание писателя, который действительно умел жить и быть Человеком.

Опубликовано уже немало воспоминаний о Василии Макаровиче, большими тиражами изданы его книги и киносценарии, появились интересные, глубокие исследования его творчества. Фильмы В. М. Шукшина выдержали испытание временем, и роли, сыгранные им, не стареют, не утрачивают своего особого, «шукшинского» звучания. Такова судьба истинного таланта — забвение не для него. Такова судьба народного по своей природе таланта — он живет благодарной памятью миллионов.

Вот почему с некоторой тревогой ожидалась встреча с фильмом, в котором явно угадывается Шукшин, точнее, его детство. Впрочем, создатели фильма всей своей лентой откровенно говорят, что они шли вслед за страницами жизни замечательного человека. И, кажется, именно его слова о наших песнях, наших сказках и наших неимоверной тяжести победах составили нравственную и творческую основу фильма.

Фильм «Праздники детства» возвращает в особое время — когда занималась и разгоралась священная война, когда у всех советских людей — и совсем юных, и взрослых — выбора не было — надо было победить...

...Давно выросли ребятишки военной поры, те, по ком так больно ударила военная гроза. Они растят уже своих детей, а то и внуков. Время уходит, растворяется в прошлом, уплывает за его горизонты, и то, что для них было детством, для наших детей — уже история, которую «проходят» в школе, и за удачные, толковые ответы учитель ставит хорошие отметки.

Но какие отметки выставит жизнь? И не будут ли забыты в нашем благоустроенном сегодня холод и голод, боль «похоронок» и величайший героизм наших родителей — матерей, спасавших своих детей для будущего, когда мужья их, а наши отцы, спасали страну от фашистской чумы?

О своем военном детстве Василий Макарович вспоминал часто, потому что видел за ним не только личное, но и судьбы дорогих ему людей. И цикл его чистых, светлых новелл, объединенных общим заголовком «Из детских лет Ивана Попова», поражает взволнованностью, доброй мудростью. Он однажды рассказал о самолете, как мальчишки увидели его за городом — маленький двукрылый «кукурузник»: «И теперь он стоит у меня в глазах — большой, легкий, красивый... Двукрылый красавец из далекой-далекой сказки».

Сказка — детство... Большое, главное видится на расстоянии, и потому взялся в свое время Василий Макарович за перо, чтобы рассказать людям не о себе — о том, что всем близко и дорого. «Из детских лет Ивана Попова» — маленькая повесть о животворных родниках, из которых берет начало река-жизнь... Для экранизации повесть сложна — ибо это эпизоды, объединенные «всего лишь» памятью взрослого человека о своем детстве. Требовалась творческая смелость, чтобы на основе этого цикла шукшинских новелл написать сценарий и снять фильм.

Ренита и Юрий Григорьевы назвали ленту просто: «Праздники детства». Есть у Шукшина такие слова о своем детстве: «Это были праздники, которые я берегу — они сами сберегаются всю жизнь потом. Лучшего пока не было». Сказал об этом он уже к самому концу своей короткой жизни — «лучшего пока не было», — хотя она вся была удивительно богатой событиями — и радостными, и тревожащими память. А теперь время отметить, что фильм «Праздники детства» смотрится с особым чувством — он задуман и снят так, чтобы стать рассказом о самом Шукшине. Если «Из детских лет Ивана Попова» автобиографичны, то «Праздники детства» — послесловие к уже прожитой жизни, которой никогда не суждено быть забытой.

Фильм снимался на Алтае, в родном селе Василия Макаровича — Сростках, помогали его снимать и жители села, и ученики Сростинской средней школы имени В. М. Шукшина. Бережно передают режиссеры-постановщики всю атмосферу жизни далекого села, его неповторимые приметы, облик и своеобразный духовный мир. И словно бы эпиграф ко всей этой сложной и далеко не однозначной работе — документальные кадры: Шукшин на сенокосе, когда радостно и покорно ложится под стальное полотно косы разнотравье. И звучат за кадром возвышенные слова о Родине, постоянно живущей в сердце: «Будь счастлива! Будешь ты счастлива, и я буду счастлив».

Простые, сильные и точные слова эти вкладываются в уста В. М. Шукшину — это его мысли, это — суть всего его творчества, черпавшего свою силу и мудрость в народной жизни. Оттого и весь фильм воспринимается как лирическое повествование о детстве целого поколения, над которым полыхали грозы войны и которое прошло в трудах и заботах.

Заманчиво, конечно, написать, что фильм «Праздники детства» — о том, как в глуши российских сел рождаются и растут таланты. Но это было бы не совсем так, ибо никто в фильме не предрекает юному герою Ваньке его будущую судьбу, не говорит, что станет он словом своим бередить души людей. Обычное для той поры детство обычного деревенского мальчишки — авторы фильма счастливо избежали налета исключительности, который, может быть, и добавил бы их работе занимательности, но обеднил бы ее в главном.

«По мотивам рассказов В. М. Шукшина» — значится в титрах. Следовательно, авторы фильма стремились не к абсолютному следованию Шукшину, а к раскрытию того духовного мира, который формировал поколение деревенских Ванек и Санек, в котором рос и сам Василий Шукшин.

И пусть задумывается Ванька, спорит с дедом о том, откуда берутся стихотворения и как это песни сочиняют, но это только любознательность мальчишки, все остальное будет потом. А так — обычный деревенский паренек, и имя у него самое что ни на есть распространенное — Ванька... Что задумывал Шукшин, когда таким именем назвал своего героя? Может быть, думал он о том, что этими Ваньками, Иванами, их умом и руками, их сердцем, их великой честностью сильна наша земля?

Почти все действие фильма разворачивается в небольшом селе на берегу серебристой Катуни. Такая «ограниченность» в пространстве создавала для режиссеров-постановщиков известные сложности — как избежать повторяемости, монотонности? Ведь нет в фильме ни острых сюжетных ситуаций, ни неожиданных крутых поворотов — есть жизнь, развивающаяся по своим будничным законам. Но именно этим — достоверностью жизни — и интересен нам фильм «Праздники детства».

Как же они выглядят, эти праздники? Каждый из зрителей видит их по-своему, ибо праздничных событий в обычном понимании этих слов на экране нет. Но есть минуты великого единения растущего человека с Родиной, с землей своих отцов, — и когда они наступают, тогда у него на сердце и в душе — праздник...

Образ Родины освещает весь фильм. Она предстает перед нами во всей своей неброской, непоказной красоте — и деревенькой, и просторной степью, и пшеничным морем, и голубой Катунью...

Каждый из нас по-своему отвечает на совсем непростой вопрос: с чего начинается Родина? Может, для кого-то, действительно, с картинки в букваре... А вот для Ваньки (его играет Сережа Амосов) Родина начиналась с маленькой деревеньки в алтайских просторах, со слов деда (Н. Михеев) о том, что «тут земля жирная». «Ой, ну, я не могу! — хохочет Ванька. — Земля разве бывает жирная?» Пройдет немало времени, прежде чем поймет повзрослевший Ванька, что хотел этими своими словами сказать ему дед. В одном из рассказов В. М. Шукшина есть удивительно поэтичные слова об алтайской степи, о том, как в травах стоит несмолкаемая трескотня: тысячи маленьких неутомимых кузнецов бьют и бьют крохотными молоточками в маленькие наковаленки, а сверху, из жаркой синевы, льются витые серебряные ниточки... Наверно, эти-то тоненькие ниточки и куют на своих наковаленках маленькие кузнецы и развешивают сверкающими паутинками на траве...

И то, что мы читали у В. М. Шукшина, теперь видим на экране: и режиссеры Ренита и Юрий Григорьевы, и художник Галина Анфилова, и оператор Николай Пучков стреми-

«Праздники детства». Ванька — Сережа Амосов

лись бережно донести до нас подлинные шукшинские интонации, его поэтическую зоркость, его умение увидеть чудесное в обычном.

Но фильм этот — не легенда о Шукшине, он все-таки «из детских лет Ивана Попова», потому и важно было тактично и бережно отделить то, что составляет биографию писателя, а что — представляет его творчество. Авторам фильма удалось не перейти те грани, за которыми начиналось бы «дописывание» страниц незаурядной жизни, кинематографическое «обогащение» ее тем, что было уже потом...

Центральным в фильме стал образ матери Ваньки — Марии. Людмила Зайцева играет свою героиню с глубоким душевным волнением и поднимает роль до больших нравственных высот. Простая деревенская женщина, на долю которой выпала нелегкая судьба — в одиночку растить, ставить на ноги двоих детей... Как это тяжело, знают только наши матери, пережившие войну, — тогда ведь был особый счет и куску хлеба, и щепотке соли. И доброму чувству, и слову, столь драгоценным в лихую военную пору. «Праздники детства» — о сердце Матери...

Людмила Зайцева хорошо передает эту извечную материнскую заботливость. Встретился на жизненном пути Марии хороший человек Павел (Г. Воронин), но опасается она этой любви, потому что есть взрослеющие дети, есть деревня с ее судами-пересудами, а здесь — любовь холостого парня к женщине с двумя детьми... Не очень многословен Павел, но зрители верят его чувству, так же как понимают и Марию, решившуюся выйти за него замуж. О своем отчиме уже спустя годы писал Василий Макарович: «Теперь знаю: это был человек редкого сердца — добрый, любящий». Именно таким мы видим в фильме Павла — добрым и любящим. И нет кинематографической придумки в том, как сватает Павел Марию: вошел в избу, сказал Ваньке и Тале (Оксана Захарова): «Я, ребята, мамку вашу сватать пришел. Ты, Иван, старший мужик в доме, тебе и решать, как скажешь, так и будет...» Это — от жизни, от народного обычая. Придет время, и оставит Павел всю семью на Ваньку, уйдет на фронт защищать Родину, а Ванька и его ровесники возьмут на свои плечи заботу о колхозе, о хлебе для фронта. Они будут работать вместе со своими матерями — от зари до зари, падая от усталости, недосыпания и голода.

Образ Марии — один из лучших в этом фильме. Мать передает своему сыну все прекрасное, что сама взяла от этики народной жизни.

Просто и сдержанно вела себя Мария и в праздники, и в годы тяжелых испытаний, когда только великая материнская любовь была помощником в главной заботе — сберечь детей.

Как же они работали женщины-колхозницы в дни войны! Все на них свалилось — и труд в поле, и забота о детях, и великая тревога за мужей-защитников. Сурово и без прикрас выписан в фильме быт деревни военных лет. Нехватка всего самого необходимого... Морозы... Полуголодное существование... И «похоронки», которые приходили вместо писем от любимых...

Получит и Мария «похоронку», и еще придет письмо: «Здравствуйте, дорогая Мария! Пишет вам товарищ мужа вашего, Павла... Погиб Павел геройски под Москвой, и похоронили его в братской могиле, а точное место неизвестно, потому что наступали ночью...»

Сколько таких «похоронок» и писем пришло в наши деревни за годы войны! По всей Европе разбросаны братские могилы...

Это, наверное, память сердца подсказала авторам фильма такие грустные кадры проводов мужчин алтайской деревни на фронт. И одними из лучших в фильме стали эпизоды, когда жители села смотрят в клубе хронику военных событий и председатель колхоза, уже отвоевавший свое по ранению, комментирует: «Сибирские полки пошли прямиком по центральной московской улице. Вон Белорусский вокзал. А это, однако, наши алтайские пошли. Гля-ко!»

Трудно узнать в бойцах уходящих на передовую полков алтайских мужиков, но узнает же Таля: «Деда, это наш папка?» «Наш, Талечка, наш папка, наш», — твердо говорит дедушка, и глубокая убежденность звучит в

«Праздники детства». Ванька — Сережа Амосов Наташка — Оксана Захарова, Мария — Л. Зайцева

его словах, ибо это вся страна поднималась воевать.

Ванька крутит ручку старенькой динамомашины, и в неярком свете экрана видим мы, зрители, и его лицо, и глаза Марии, и деда, и председателя колхоза, и других колхозников, среди которых нет ни одного молодого мужского лица, — все они добывают победу в снегах Подмосковья, и только очень немногие увидят ее, уцелеют.

У В. Шукшина это написано так:

«Папку взяли на войну.

В 1942 году его убили».

Вкраплены, внесены в фильм кадры о войне — Павел среди своих боевых товарищей. И не в одном сердце тревожными воспоминаниями отзовутся эпизоды с гаданием — сила любви помогает Марии преодолеть взглядом гигантские расстояния, свинцовую пургу и увидеть своего Павла — все еще живым.

Тем, кто встретил войну в возрасте Вани Попова, сегодня за пятьдесят. Многое было в жизни этого поколения, но было и самое главное — отцы заслонили от беды сыновей и жизнью своей спасли их для будущего. И Ванька, который поначалу так не принимал Павла и по-детски непонятливо ревновал к матери, все чаще будет называть его папкой, и в нем, сыне, будет произрастать все доброе, чему учил отчим. Он станет читать его книги, думать его словами и, самое главное, смотреть на жизнь его глазами. Такое развитие характера, безусловно, удача создателей фильма, ибо ведь речь идет еще о возрасте, когда нравственный рост не очень заметен.

Правда, в войну взрослели быстро... Взрослеет не по годам и Ванька. В. М. Шукшин впоследствии вспоминал, что в войну, с самого ее начала, больше всего донимали ребятишек две беды: голод и холод. Обе сразу наваливались, как подступала бесконечная сибирская зима с ее буранами и злыми морозами. И волокут из березняка Мария и Ванька лесины по сугробам, по стылому морозу, чтобы был огонь в печи. Тяжелые это кадры, они именно из того детства, о котором так мягко и строго писал Василий Макарович Шукшин в своих рассказах.

Женщины и подростки держали на своих плечах весь тыл — стояли у станков на заводах, растили хлеб на полях. И детство у Ваньки было такое, что все в нем перемеша-

лось — и ребячьи забавы, и тяжкий труд. Играют ребятишки в «бабки», озорничают, читают книжки... И, убирая хлеб, гоняются за перепелками, из-за чего теряют, по мнению председателя колхоза, драгоценное время. Роль председателя в фильме играет А. Ванин, играет так, что узнаем мы в этом герое фильма «типичных» колхозных председателей военных лет. Приходили они с фронтов после ранений, искалеченные войной, и становились во главе «женских» колхозов — все трудоспособное население были женщины да дети. И неистово работали сами, помня только об одном, о самом главном — фронту, стране нужен хлеб. Может быть, один из самых ярких праздников Ваниного детства — это когда с колхозного двора выезжает обоз с хлебом и кумачовый лозунг над ним: «Больше хлеба стране — фронту».

Нам, нынешним, авторы фильма напоминают о том, какой неимоверно тяжелой ценой доставался этот хлеб. Это сегодня, когда мощная техника в несколько дней убирает весь урожай, жатва — трудовой праздник! Тогда, в военную пору, жатва, уборка были сродни тяжелейшему бою. Не разгибаясь, вязали женщины снопы, на жатке — Ванька и его приятель Санька. И просит Ванька: «Давай хоть пять минут поспим, а то я под жатку упаду». «Терпи», — отвечает ему напарник совсем по-взрослому, по-мужичьи. Но когда падают они в хлеба, уже не в силах больше работать, стегает их кнутом председатель: «Сейчас же садитесь, вы что, под статью меня подвести хочете!» Нет в этих кадрах жестокости, и не вызывает у нас, зрителей, председатель возмущения. Это он ведь не взаправду, ему самому до смерти жаль загнанных на работе парнишек, это он себя в бессилии стегает кнутом. Как и полагалось тогда, проведет председатель на бригадном стане собрание по поводу нарушения трудовой дисциплины:

— Сегодня четыре оглоеда спали на полосе: Санька Кречетов, Илюха Чумазый, Ванька Попов и Васька Безотцовщина.

Лежат на земле работнички — самому старшему где-то около тринадцати... И еще хватает у них сил на то, чтобы посмеяться, пошутить, а лица недетскими заботами наделило военное время и в глазах — взрослые печали.

Время было такое — предъявляло свои требования по неимоверно высоким счетам. Уполномоченный из района (Ю. Усачев) спросит у председателя, какой из себя Кречетов, и ска-

«Праздники детства». Кадр из фильма

жет, чтобы завтра на работу его не ставил, потому что «отца его, видишь ты, убили». «А, Ванюшку», — только и скажет председатель. «Открылся счет и в вашей деревне», — заметит уполномоченный.

Первым из деревни погиб неизвестный нам Ванюшка. Потом будет Павел, которого мы успели уже полюбить, потом другие мужики. Война, ее величайшие беды «присутствуют» во всем фильме, хотя и живут его герои в далеком алтайском тыловом селе. И становится в этом плане судьба этой деревни типичной для всех деревень страны, которые опалил военный ураган. Точно так же уходили из других сел на фронт мужчины и приходили в деревни «похоронки»... И простые женщины, оплакав, отрыдав свое, снова принимались за труд, ибо теперь только они одни могли поднять на ноги своих детей, а значит — спасти будущее, завтрашний день. В этом плане лента «Праздники детства» звучит как напоминание о недавних страницах нашей общей биографии — все это было почти с каждой нашей семьей, и нельзя забывать того, что было... Она тревожит нашу память своей искренностью, учит старших помнить прошлое, а молодых — гордиться тем, что было свершено старшими.

Удивительные чувства рождает песня, которую слышим мы сразу же после вести о гибели Ванюшки, когда сидит у костра усталый, одинокий председатель, спят на бригадном стане ребята: «Пришла весна, мы встретились с тобою, ты молод был, а я еще дитя, ты молод был, а я красой сияла и думала, что вечно будешь мой...»

Музыкальное «обрамление» фильма призвано, по мысли его авторов, усилить в нем звучание народных мотивов. И композитору Павлу Чекалову в значительной степени удается этого достигнуть: песни органично и естественно вплетаются в события, по своему характеру они точно соответствуют их глубинному течению. И все же хочется меньше «картинности» в сценах, где звучат сибирские частушки — уж слишком театрально и профессионально они исполняются, не очень верится, что эти народные частушечники — из той деревенской жизни, которую так хорошо знал Василий Макарович Шукшин и которая сейчас перед нами на экране...

Другое дело песня «Есть по Чуйскому тракту дорога...» — свободно и хорошо легла она в кадры, когда Рыжий везет Ваньку к «крестному в Онгудай», а пьяный водитель встречного грузовика бьет их в борт и начинается погоня, в конце которой Ванька становится рядом с Рыжим — они, двое мужчин, одинаково безбоязненно встречают опасность.

Ничего не вышло из этой поездки, не выучился Ванька «на букгалтера», как говорит дед, потому что с Ваньки «больше спросить можно». Жизнь и спросит с него так много, что окажется — больше нельзя. Но это будет потом, а пока растущий человек Ванька пытается быть взрослым — опорой матери в лихую для семьи и страны годину. И очень много читает — все подряд, что попадется, и мать вначале воюет с этим чтением, но потом сама придет к мысли о том, что надо бы учиться сыну дальше. Так хотел Павел — это его книжки читает Ванька, и хотя Павла уже нет, но он так хотел... Все поколение детей войны выросло и возмужало под нравственным и идейным влиянием фронтовиков.

Это безудержное чтение не придумано — Василий Макарович Шукшин вспоминал, как ленинградская учительница, эвакуированная в Сростки, составила для него список книг, чтобы читал он то, что душу и сердце обогащает, а не все подряд. И называл эту молоденькую ленинградку уже известный кинематографист и писатель Шукшин в числе главных своих духовных наставников...

Замечательно играет важную для всего фильма роль Наташки-Тали маленькая Оксана Захарова. Впрочем, «играет» не то слово, Оксане удалось стать деревенской девочкой Талей, к которой с такой нежностью старшего и более сильного относится Ванька. Их диалоги просты и безыскусны, за ними — светлость детства и высокая поэзия его праздников.

В последних кадрах мы увидим Ваньку в начале дороги — будет провожать его мать, и откроется ему с горы Пикет вся родная сторона — частица великой Отчизны.

Так уходили в будущее целые поколения и становились нашим рабочим классом, надеждой науки, академиками и писателями.

Один из прекрасных писателей нашего времени Василий Макарович Шукшин обратится к Ваньке с добрыми и мудрыми словами — прозвучат они за кадром:

«Ничего, Ваня, не робей, думай, уверуй, что все было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы, наши страдания. Не отдавай всего этого за понюх табаку. Мы умели жить, помни это. Будь человеком».

Уйдет Ванька в новую для себя жизнь, закончится фильм, а мы, зрители его, останемся наедине со своими мыслями. И будем думать о том, что есть неизмеримо прекрасные ценности — любовь к родной земле, честное отношение к жизни, словом, все то, о чем Василий Макарович Шукшин сказал кратко: быть Человеком.

Андрей Плахов

Умудренная молодость

«ЧТО ПОСЕЕШЬ...»
Сценарий К. Хелемяэ. Постановка П. Симма. Оператор А. Ихо. Художник П. Вахер. Композиторы Я. Нигисто, Э.-С. Тюйр. Звукооператор Р. Шенберг. «Таллинфильм», 1981.

Сначала об этом фильме заговорили «в кулуарах»: те немногие, кому удалось посмотреть его в Таллине, отмечали странное, необычное впечатление, произведенное картиной. Это была, по рассказам, как бы опрокинутая в прошлое и потому неожиданная проекция современной производственной драмы — со столь характерной для нее фигурой «человека со стороны» — с конфликтным взаимодействием деловых и житейских побуждений. Потом фильм, снабженный закадровым текстом, дошел до всесоюзного экрана, получил обнадеживающую прессу, был отмечен премиями за лучший режиссерский дебют на смотре молодых в Минске и на Всесоюзном фестивале в Таллине. Однако и теперь, по прошествии времени, осталась в фильме Карла Хелемяэ и Пеэтера Симма некая неразгаданная загадка.

А не загадка ли вообще некая «новая волна» эстонского кино? Лишенная внешних атрибутов единонаправленного течения, она тем не менее оставляет ощущение целостности. Целостности прежде всего смысловой, пронизывающей весь образный строй таких картин, как «Цену смерти спроси у мертвых», «Гнездо на ветру», «Лесные фиалки», «Что посеешь...».

Снятые очень разными режиссерами, фильмы эти ни в коей мере не связаны с теми или иными творческими манифестами, не ограничены проблематикой одного поколения, да и тематически разобщены. Речь не идет о какой-то единой художественной философии, ставшей потребностью времени. И однако же — налицо потребность философского постижения недавней истории, сопряжения социального бытия, национального, в подлинном смысле народного характера и некоего мифологического универсума, тоже восходящего в своей основе к истокам народной жизни.

Только с учетом этого стремления к целостности можно без натяжек вычленить в каждом конкретном случае ноту, звучащую пронзительно актуально, или уловить в размеренно эпическом дыхании пульсирующий ток индивидуальной режиссерской мысли, оценить присущий только данному автору художественный ход.

●

Фильмы «Что посеешь...» и «Гнездо на ветру» объединяет особенно многое. Оба поставлены режиссерами-дебютантами, оба мастерски сняты оператором Арво Ихо, оба обращены к эпохе, «классической» для прибалтийских кинематографий со времен картины «Никто не хотел умирать». Послевоенные го-

ды, повсюду пробиваются и крепнут ростки новой жизни, но в лесах еще таятся страх и ненависть. Жизнь, конечно же, возьмет свое — в весеннюю почву упадут семена, в чьих-то молодых сердцах вспыхнет любовь и они потянутся друг к другу... Но не только это. Неизбежен разлад в старом патриархальном укладе, даже в семье, где брат оказался против брата, дочь ослушалась отца — и это не извечные семейные распри, а знак социальной ломки, сопровождаемой и болью, и слезами, и кровью.

В сущности, если отвлечься от весьма содержательного местного колорита, перед нами тема довженковской «Земли» с ее взаимопроникновением природно-фольклорных и социальных пластов, когда революционная новь вписывается в пантеистическую картину обновления живого мира. Традиционные мотивы советского кино вообще сильнее, чем может показаться на первый взгляд, отпечатались в художественной ткани фильмов Неуланда и Симма. Так, если уж говорить о «производственном» конфликте, безусловно весомом в общем драматургическом балансе картины «Что посеешь...», нетрудно заметить, что его разработка ближе не к современным вариациям, а к сюжетным поворотам, характерным для нашего послевоенного кино.

В новых эстонских фильмах нет стремления к модернизации истории, а картина Симма, в частности, местами удивительно напоминает тот прежний отечественный кинематограф, где известной прямолинейности поступков социального героя отвечала плакатная размашистость художественных приемов.

В то же время — это относится ко всем перечисленным выше эстонским лентам — перед нами кинематограф достаточно утонченный и уже в этом смысле современный. Каждый раз впечатление это достигается разными средствами. Фильм «Цену смерти спроси у мертвых» Калье Кийска появился в период повального увлечения стилистикой «ретро», и, надо сказать, авторы нашли способ органичного, нешаблонного ее использования. Картины Неуланда и Симма как раз лишены акцента на «ретро». Одна из первых сцен в «Что посеешь...» — сольный номер танцовщицы из старого варьете — оказывается лишь фрагментом киноленты с участием Марики Рокк «Девушка моей мечты», что крутят в сельском клубе. И тут же — контрапунктом — окрик председателя колхоза: может ли он позволить, чтобы жители села вкушали «эту чушь», где поют и пляшут «гитлеровские шлюхи»...

Стилизация прошлого с присущими ей чертами гротеска, иронии, ностальгии в целом чужда духу фильмов Неуланда и Симма. Но они достаточно далеки и от эстетики документа, от принципа неореалистической типажности (даже если в них участвуют не только профессионалы). В обеих картинах занимает свое законное место достоверно воссозданный будничный быт. Однако авторской волей он решительно переводится в иной, бытийственный масштаб.

Уверенность, с какой проделывается эта непростая операция, говорит о многом: вспомним, сколь претенциозны бывают попытки воспарить над обыденностью в высоты космических обобщений. Для того чтобы такое превращение состоялось, надо обладать, предположим, мощью пластического видения Довженко, импровизационным даром Феллини или ассоциативным мышлением Тарковского. Олав Неуланд, кстати, учился у Тарковского (а также у Панфилова и Жалакявичуса) на Высших режиссерских курсах, и усвоенные им принципы режиссуры наложились на одну из насущных потребностей современного искусства. Это потребность «суровой нитью» мифоэпической структуры связать усложняющуюся историческую и, стало быть, художественную реальность. Недаром в последнее время заговорили, эмпирически нащупывая термины, об «онтологической прозе», о «новой эпичности» в кино. Эстонские фильмы имеют к этой традиции прямое отношение и чрезвычайно оригинально ее в себе проявляют.

В рецензии на «Гнездо на ветру» Б. Рунин [1] блестяще показал, как из сюжетной конкретики постепенно прорастает обобщенно-мифологи-

[1] См.: Рунин Б. Простые истины. — «Искусство кино», 1980, №7.

«Что посеешь...» Майт Кукемери — А. Кукумяги

ческий пласт фильма. Решающую роль здесь играют локализация места действия, «архетипичность» немногочисленных персонажей, эмоциональные изобразительные акценты. Благодаря им происходит и обратное. К концу фильма вынесенная в его название словесная метафора, обрастая пластической материей, начинает восприниматься почти буквально: эстонский хутор послевоенной поры, раскачиваемый тревожными ветрами времени, и впрямь напоминает шаткое гнездо.

Пеэтер Симм не мог не учесть опыта «Гнезда на ветру», но сам предпочел путь несколько иной. Словам «Что посеешь..», хотя и взятым из пословицы, несущим призвук иносказания, уже в самом замысле фильма возвращен их первоначальный, не переносный смысл: речь действительно идет о весеннем севе и его героях, совсем не похожих на символизированные фигуры легенды, саги или притчи. И живописных акцентов в картине Симма гораздо меньше, хотя нельзя сказать, чтобы их не было вовсе. Мать, прижимающая к груди плачущего младенца, и другая мать со своим чадом — словно две мадонны; отдать отстающему колхозу последние, заработанные на трудодни семена означает для каждой из них поставить под угрозу благополучие дома, семьи. Двое юных героев, полюбивших друг друга в такое трудное, неустроенное время. Они целуются в темном, а потом внезапно озаренном ярким светом углу школьного склада. Есть в них что-то от Ромео и Джульетты, не столько сюжетно, сколько живописно. И все же повторяемость образов и коллизий, их мифологическое «вечное возвращение» учитываются режиссером не в целях углубления социальной темы, не в качестве дополнения к ней.

Конкретно-историческое и общечеловеческое сосуществуют в едином эпическом потоке жизни и одновременно — в индивидуальном опыте главного героя.

В «Гнезде на ветру» важна была двойственность происходящего — каждое экранное мгновение заключало в себе и частный, и обобщающий смысл; они взаимно отражали, оттеняли друг друга. Особенность фильма «Что посеешь...» — единственность поведанных в нем событий: даже варьируя бывшее где-то и когда-то, они остаются неповторимыми, уникальными; протекают не в условном психологическом времени и пространстве, а в исторически конкретном «здесь», «сегодня», «теперь». Пожалуй, это и сообщает картине волнующую пронзительность: мы знаем,

что, подобно молодости, все, чем живут и дышат ее герои, преходяще, подвержено необратимым метаморфозам.

●

Почувствовав источник эмоционального напряжения в самом философском подходе к теме, авторы фильма с полным правом отказались от каких бы то ни было сюжетных обострений. Мотив угрозы, исходящей от «лесных братьев», мерцает где-то на периферии фильма. Отчасти это объяснимо и тем, что его действие принадлежит несколько более позднему времени, чем события «Гнезда на ветру». Лес как воплощение жестокой угрозы, опасности, необузданной слепой стихии существует скорее в эмоциональной памяти героев, чем в реальности. Социальные конфликты, брожение стихийных начал выведены из леса в весеннее поле. И хотя кто-то назойливо заглядывает в окна к приезжему уполномоченному по весеннему севу Майту Кукемери, кто-то даже разбивает стекло и угоняет его велосипед — это скорее хулиганские выходки местных мальчишек, чем предупреждения тайного врага.

Предчувствие неведомой опасности, поначалу довольно настойчивое, постепенно сникает. Оно, кажется, готово найти вполне бытовое и даже излишне сентиментальное объяснение в истории озорного паренька Ассера (П. Адамсон), вынужденного побираться, чтобы кормить свою тетку и двоих ее детей. Но оно же, это предчувствие, сливаясь с другими фактами биографии Майта Кукемери, вводит в действие бетховенский мотив: это мотив судьбы, которая стучится в дверь.

Картина Симма поначалу называлась «Уполномоченный». Было у нее и другое рабочее название — «Идеальный пейзаж». В обоих случаях подчеркивалась сосредоточенность замысла на фигуре главного героя либо на его идеализированных, оторванных от жизни внутренних установках. «Идеальный пейзаж» — это пейзаж души молодого «зеленого» уполномоченного, преисполненного лучших намерений, но не ведающего путей к их осуществлению. Вернее, известные ему пути обнаруживают свою непригодность при столкновении со сложностями и противоречиями жизни.

Майт Кукемери честен, принципиален, достаточно активен. К тому же он хочет поступить в университет и должен достойно себя проявить на посевной кампании в совхозе «Лес-

«Что посеешь...». Кадр из фильма

ной». Актер Арво Кукумяги (получивший за эту роль премию на Всесоюзном фестивале в Таллине) наделяет своего героя многими красноречивыми чертами и черточками. Чего стоят его спортивно-футбольные разминки (поветрие времени — в здоровом теле здоровый дух!) или фляжка с рыбьим жиром, к которой он подозрительно часто и охотно прикладывается, рискуя повредить своей безупречной репутации! В нем неустанно бурлит молодой задор, он ершист, непокладист и словно призван к тому, чтобы взорвать заводь стародавних догм и традиций отчаянным броском в ледяную воду — именно так он поступает, когда нырнувший в поисках велосипеда Ассер исчезает в речной пучине. И однако же именно он, Кукемери, оказывается во многом неправ и ограничен своим юношеским максимализмом.

Майт убежден, что раз бывшие хуторяне тянут с посевной — виной тому их частнособственническая психология. Он вообще уверен, что человека можно разложить по полочкам, вывернуть наизнанку, где надо — нажать на социальные рычаги, «вырвать инициативу», бодрым лозунгом ликвидировать «пораженческие настроения». Он воспитан определенной общественной практикой. Дело, однако, в том, что новое время требует, помимо идейной убежденности и непримиримости, новых качеств — среди них и доскональное знание своего дела, и большая гибкость, и доверие к людям, и уважение к добрым земледельческим и духовным традициям. Одним словом — умение отделить зерно от плевел (как в буквальном, так и в переносном смысле). И еще — из «человека со стороны» герой должен превратиться в своего, кровно заинтересованного в этой земле, в этих людях. Так что звучащая по-эстонски в картине популярная песня «И опять во дворе нам пластинка поет...» напоминает: на дворе-то уже другое время, сотканное из своей живой плоти и не переносящее умозрительных схем.

Как известно, крайности сходятся. Когда камера скользит по развешанным в пристанище Майта Кукемери географическим картам, мы ощущаем их трудно объяснимую связь с кинокадрами «Девушки моей мечты». И те и другие являют собой некий схематизированный, сглаженный, идеальный ландшафт, ничего общего не имеющий с вязкой, промерзлой и мокрой почвой, так же как и с крутыми изгибами человеческого нрава, драматическими перепадами людских отношений. И пусть в одном случае перед нами знак искренних и вполне понятных заблуждений, а в другом — типичный образчик псевдокультуры, но по отношению к жизни они располагаются на равноудаленных полюсах.

Означает ли это, что авторская позиция предполагает иронию или даже скепсис в адрес уполномоченного? Ничуть не бывало. Ибо фильм с этой точки зрения представляет собой аналогию классическому «роману воспитания». Герой в спрессованном сюжетом времени подвергается испытаниям, постигает сложность и мудрость жизни, укрепляется в своих верованиях, отказывается от заблуждений, и даже если в чем-то он не добился удачи — поражение поражению рознь. Главное — внутренний рост героя, извлеченный им из жизни социальный опыт, моральный опыт, моральный урок. Или, обращаясь к другой терминологии, — его вершащаяся на глазах судьба.

Что же оказывается решающим в этом процессе? Это прежде всего отношения Майта с руководством района и с председателем колхоза. С одной стороны, наш герой получает безапелляционные указания по телефону, произносимые металлическим голосом некой сотрудницы Эльзы: «...мобилизуйте, сообщите данные, работайте...» Более склонен «войти в положение» секретарь райкома Тамм (Калье Комиссаров), который появляется в кадре и наделен достаточно живыми чертами. Но и он, в сущности, есть лишь определенная функция судьбы Майта, а может быть, и сама судьба в ее обобщенном и потому неизбежно упрощенном варианте. Тамм ставит юного героя в условия адски трудные: надо сеять, хотя земля мокрая и семян нет. Как же выйти бедному Майту из такой незадачи?

В свою сторону гнет Тувике, председатель колхоза. Актер Тыну Карк обрисовал необычайно колоритный, острохарактерный тип кре-

стьянина — хитроватого и прижимистого, но мудрого своей деревенской основательностью. Он, как и старый фронтовик Китс, чувствует землю, ее «ландшафт» кожей своего тела: «Сядешь голой задницей на землю, ежели нехолодно — значит, самое время сеять».

Правда, иной раз возникает подозрение, будто Тувике действует по сомнительному принципу: тише едешь — дальше будешь. Он, с недоверием относясь к директивам сверху, упорно не спешит засевать поля, а Майта уговаривает отрапортовать для видимости: все, мол, в порядке, посевная закончена. В результате, оказавшись «героем дня», Майт получает указание закрыть другое «узкое место»; тот же Тамм, встречая его на дороге из «Лесного», в очередной раз направляет судьбу будущего студента. Вместо желанного университета ему предстоит теперь стать районным уполномоченным по государственному займу!

Такой финал вроде бы подчеркнуто закольцовывает действие, сближая картину с парадоксальной, иронической притчей, «параболой». Но слишком многое внутри фильма противится этому — противится сама запечатленная в нем объемная, многомерная реальность, живая сущность характеров и ситуаций. Притча, сколь бы интеллектуальной и тонкой она ни была, сохраняет в себе что-то от схемы. Главное же достоинство картины — в ее антисхематизме, в доверии к противоречивой действительности. И даже разлитая в фильме философия — это «философия жизни» (разумеется, не в том смысле, который вкладывали в этот термин западные историки культуры).

●

Философский настрой возникает в картине словно из самого ее ритма, воедино сплавляющего индивидуальное и всеобщее, временное и вечное. Майт приезжает в «Лесной» в броне усвоенных понятий и рекомендованных методов. Но реализует он не «понятия» и «методы», а общечеловеческую волю к разумной и естественной жизни. Однако эта воля не могла бы осуществиться сама по себе в условиях недавно пережитого общественного кризиса; она неизбежно взывает к социальным усилиям и преобразованиям, даже если они нелегко и не сразу приживаются на старой почве. Издержки и штампы лобового социологизма, как шелуха, спадают с главного героя; те же его общественные устремления, которые находят опору в человеческой — тоже, как известно, общественной — природе, реализуются сполна если не в его делах, то уж непременно в самом складе его личности.

Быть может, самым красноречивым подтверждением этой диалектической взаимосвязи становится история отношений Майта с деревенской учительницей Лийной (Р. Паавель). Самые, казалось бы, обыкновенные отношения — симпатия, дружба и еще нечто большее, связавшее молодых людей. Но в этой «обыкновенности» как раз и заключается неожиданность: свойственный Майту духовный экстремизм в интимной сфере как бы тушуется, отходит в сторону. Появившись в «Лесном» в жестко очерченной роли «социального реформатора», наш герой осуществляет на самом деле предназначенную ему человеческую судьбу, в которую на равных правах вписываются и «время сеять», и «время любить». Зрелая наполненность мироощущения позволила авторам картины дать такую интерпретацию «личной» сюжетной линии, которая не ограничивает ее ролью развлекательного придатка к «производственной», а, напротив, связывает их органично, без драматургических швов.

Есть только один эпизод, где эта связь не то чтобы распадается, но выглядит несколько упрощенной. В критическом положении Майт обращается к отцу Лийны с просьбой одолжить колхозу семян. И получает не просто отказ: за грубым жестом и тяжелым взглядом вчерашнего хуторянина — прорвавшееся недоброжелательство, злобный оскал собственника. И вот тогда Майт прибегает к самому последнему. Он грозит воспрепятствовать поступлению Лийны в университет: «Почему мы должны давать образование людям, чьи родители не хотят помочь государству в трудную минуту?»

«Конфликт долга и чувства» разрешается, однако, в следующей же сцене. Лийна приносит Майту ключи от амбаров с зерном —

и тем самым как бы демонстрирует легкую победу общечеловеческих устремлений над социальными предрассудками. Этот эффектный, но все же поверхностный ход не совсем сродни вдумчивой драматургии Карла Хелемяэ.

Можно, вероятно, обнаружить в картине и другие спорные, уязвимые звенья. Однако они не нарушают производимого ею цельного и осмысленного, притом и впрямь очень оригинального впечатления. Бросаются в глаза и завидная энергия режиссуры, в ней сквозь внешне холодноватый темперамент прорывается искренняя увлеченность предметом исследования. Откуда подобное сочетание свежести и зрелости? Полагаю, что опыт главного героя оказался интересен молодому постановщику именно этим сочетанием, находящим свое соответствие в траектории движения времени, движения общества и искусства.

Позволю себе привести пример, лишь косвенно соотносимый с темой нашего разговора. Снятая несколько лет назад украинская документальная лента «Старосельская молодость» строится на диалогах с двумя знатными звеньевыми, зачинательницами движения «пятисотниц» Марией Демченко и Марией Гнатенко, имена которых в 30-е годы гремели по всей стране. Сегодня это уже немолодые женщины, много пережившие на своем веку, прошедшие вместе со страной через все испытания. И вот, разговорившись о тех незабвенных годах, они начинают вспоминать... нет, не трудности борьбы со стихией и не производственные показатели, а всевозможные смешные и трогательные истории: девичью робость перед поездкой в Москву (шутка ли — девушек ожидала встреча со Сталиным!), мечты о премии в виде отреза мануфактуры, семейные неурядицы из-за бессонных ночей в летнюю страду. Ведь это было время молодости, когда молодо было все: страна, их труд и они сами.

Одним словом, хотя подлинный героизм, связанный с преодолением огромных трудностей, все время присутствует в рассказе, на первый план выдвинуто мажорно-лирическое, полное энтузиазма восприятие жизни, обусловленное молодостью как самих героинь, так и всего социального организма.

Но вот в ткань интервью врезаются кадры документальной хроники 40-летней давности. Мы готовы опознать в них ту самую лириче-

«Что посеешь...» Тувике — Т. Карк, Майт Кукемери — А. Кукумяги

скую, мажорную атмосферу, которой пронизаны воспоминания. А вместо этого видим девушек с усталыми лицами, в процессе очень тяжелого труда, поглощавшего все силы, не оставлявшего подчас времени для отдыха и развлечений. И тем не менее понимаем, что женщины не приукрашивают свою молодость: они и впрямь видят ее светлой и радостной. Перед нами как бы два разнокачественных свидетельства эпохи — ее объективная хроника и ее субъективное восприятие людьми определенного поколения, нашедшие аналог в искусстве тех лет.

Сегодня для человека новой духовной генерации исторический оптимизм в разговоре о прошлом любой давности не может опираться только на лирику или на отголоски коллективной эмоциональной памяти, он неизбежно предполагает трезвый анализ трудностей, полемическое столкновение и взаимодействие разных аспектов, объемный взгляд, составленный из разновременных точек зрения. Документ ушедшей эпохи и ее спонтанное художественное самосознание — ни то, ни другое сами по себе для нас уже недостаточны. Они должны быть не просто сопоставлены между собой, но дополнены тем новым качеством, которое дают современному автору отдаленность во времени, исторический возраст общества, накопленная мудрость и подвижность культурной традиции. Как важно при этом не утратить чувства сопричастности тем, кто несколько десятилетий назад жил, творил, ошибался и искал свою дорогу!

В картине молодого эстонского режиссера действует молодой герой, и это не случайное совпадение. Пеэтера Симма и Майта Кукемери роднит не возрастное, а прежде всего социальное качество: умение извлекать уроки из прошлого. Из своего прошлого и прошлого своего народа. Умудренная знанием душевная молодость каждого из них и является залогом того, чтобы каждый шел в ногу со своим временем и чтобы при этом связь между временами не прерывалась.

Мне кажется, что молодые эстонские режиссеры нащупывают плодотворную форму образности, основанную на малоизученных чисто экранных возможностях, на том, что несколько высокопарно называют «магией кино». Может быть, именно сейчас, когда заметно обострилась проблема «кино и зритель», стоит поразмышлять о тех специфических приемах контакта, которыми располагает кинематограф, не опирающийся на лобовые детективные и мелодраматические ходы.

Для эстонских фильмов, по темпераменту несколько сдержанных, открываемые как бы заново возможности связей со зрительным залом необычайно ценны и перспективны. Они, в меру их использования, превращают кинематограф в зрелище не просто интеллектуальное, но интеллектуально-экспрессивное. Они, падая на почву национальной традиции, дают всходы самобытные и общезначимые. Интерес к молодому эстонскому кино, надо надеяться, не случаен и будет закреплен новыми его достижениями.

Л. Лемешева

Стихия мечты и логика реальности

«ЛЕСНАЯ ПЕСНЯ. МАВКА» (по мотивам пьесы Леси Украинки «Лесная песня») Автор сценария, режиссер-постановщик и оператор Ю. Ильенко. Художник А. Мамонтов Композитор Е. Станкевич. Звукооператор А. Ковтун. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1980.

...Чего, собственно, не хватило героине Леси Украинки — Мавке из «Лесной песни» в ее царстве свободы, красоты, гармонического согласия с природой и с собой? Ведь она владеет всем, о чем мечтает человек.

Всем и в то же время — ничем. Ее существование призрачно, оно — игра с миром, возвышенная, непосредственная, наивная игра, в которой дух всегда выходит победителем, потому что это игра на своей территории и по собственным правилам... Свобода Мавки напоминает сиротство: «И если рассудить, то среди леса совсем я одинока...»

С момента, когда Мавка осознает свое истинное положение в мире, начинается драма. Это не столько драма любви — хотя сюжетно ситуация выглядит именно так: Мавка полюбила Лукаша земной любовью и потерпела поражение. Это скорее драма жизни и духа, их вечного противостояния, где «роковое их слияние» длится недолго, а «поединок роковой» — до самой смерти.

Что ж, выходит, зря героиня «покинула высокие вершины, на мелкие тропинки опустилась», как укоряет ее Лесовик?

Нет, не зря, твердо отвечает Леся Украинка: только в добровольном плену у реальности, только в оковах и веригах неизбежного земного удела романтическое сознание может переработаться во что-то подлинно живое и истинно человеческое: «Ты дал мне душу так, как острый нож дает беззвучной вербной ветке голос»,— говорит Лукашу прощальные слова благодарности Мавка.

А с чем остается жизнь? За что ей благодарить недолгий и трагический союз с духом красоты и поэзии? «Я вижу то, чего тебе не видно... Теперь я мудрый»,— признается Лукаш своей ослепшей от житейской суеты жене Килине.

...Кому, как не Юрию Ильенко, было и браться экранизировать эту драму-феерию Леси Украинки, открывавшую неограниченный простор для самой изощренной фантазии, для тонкой игры со смыслами, для иносказаний, тайных метафор и открытых символов, к которым этот режиссер тяготеет по самой природе своего художественного мышления! А какие чисто пластические, стилистические возможности таит в себе подобный материал! Сразу скажем, что Ильенко этими возможностями воспользовался, хотя и не с той расточительной изобретательностью, которую обнаруживал в ранних своих фильмах. Его язык стал строже, проще, прозрачней, он нашел ту меру сказочности, условности, которая не разрушает реальности леса, лунной ночи или ржаного поля, но превращает эту реальность в поэтическую тайну.

Особо восхищаться изобразительной культурой, пластической виртуозностью сегодня как-то уже и неприлично, вроде в анахронизм впадаешь. Прошли те времена, когда наше воображение можно было поразить экранной коровой, выкрашенной в синий цвет, или небом, внезапно залитым кровью, когда неискушенные наши нервы трепетали от любого проявления художественной отваги. Сегодня мы стали куда как требовательнее, разборчивее во вкусах, а главное — мы ждем от экрана уже не пиршества для нашего несколько пресытившегося зрения, но — прежде всего — простой, добротной пищи для ума и сердца. Мы приходим в кинозал если не за ответами, то хотя бы за вопросами, в надежде найти понимание в одолевающих нас сомнениях и тревогах. И когда не находим его, формальный изыск, подчеркнутая живописность кадра вызывают раздражение и чувство моральной неловкости за автора, за отсутствие у него чуткости к изменившемуся времени.

●

Опасность такого рода витала в свое время над творчеством Юрия Ильенко, что поспешили заметить все его критики, но зато мало кто оценил по достоинству ту поистине мучительную операцию, которую он проделал над собственным художественным сознанием в последние годы.

Уже в ранних фильмах Юрий Ильенко с редким творческим азартом искал свой собственный кинематографический язык, который органично вытекал бы из национальной традиции, из стихии народной культуры — и в то же время максимально был бы приближен к психике и сознанию современного человека. Задача не из легких. Отсюда напряженность и нервность, повышенная экспрессивность его манеры, отсюда стыковка кричаще разнородного материала, сознательный жанровый и стилистический эклектизм. Режиссер модернизировал архаику: наивные поэтические образы, близкие

по духу народной мифологии, он включал в почти математически вычисленную структуру, в сложную зашифрованную систему историко-культурных ассоциаций. Поисковое мышление не бывает гладким. Для Ильенко характерно развитие по синусоиде — взлеты и падения.

После художественного пика, достигнутого в «Белой птице с черной отметиной», картине живой, страстной и патетичной, Ильенко снимает (совместно с югославами) ленту «Наперекор всему», где утонченная, рафинированная образность, какая-то пряная, перенасыщенная атмосфера душевного смятения и инфернальных страстей вступала в явный конфликт со скудной природой и суровой историей Черногории. Это говорило о надвигающемся творческом кризисе, который Юрий Ильенко попытался преодолеть тем, что сделал его... темой своего очередного фильма «Мечтать и жить». Это был здоровый инстинкт художника, почувствовавшего внутреннее неблагополучие в своем художественном мире.

Что происходит с героиней этой ленты — Марией? Удачливая актриса столичного театра, она чувствует опустошенность и нарастающую тревогу: сценический образ-маска, сделавший ее любимицей публики, поизносился, из него ушло живое содержание. И Мария начинает несколько судорожный поиск самой себя, своего подлинного лица. Любящий ее режиссер помочь ничем уже не может: он сам бежит по кругу, некогда очерченному его творческой волей. И тогда вступает в силу закон праздничных чудес: новогодняя ночь дарит Марии две встречи — с Герасимом, простым рабочим парнем (его играет сам Ю. Ильенко), и с родной матерью, воскресшей, чтобы тут же исчезнуть уже навек, но дать возможность дочери совершить паломничество в «настоящую жизнь», отыскать там корни и почву, а заодно разобраться в собственных чувствах.

Предательская вещь — когда изначально верная мысль порождает уже не серьезные явления культуры, а модные стереотипы мышления!.. Новое лицо Марии оказывается на поверку всего лишь новой ролью, к тому же дурно сыгранной, потому что, помимо прочего, трудно играть психологическую драму в окружении людей-символов, интерьера-символа, слов-символов, сводящих рот говорящему. Привычная поэтика, как и привычная логика мысли, обернулась для авторов ловушкой — они снова оказались в плену у самих себя, точнее, у собственной маски-мифа.

В одном интервью, излагая свою художественную программу, Юрий Ильенко употребил неожиданное словосочетание — «человеческий пейзаж фильма»: «Я подбираю актера прежде всего как частицу ансамбля». Признание характерное. Невнимание к живому человеку, в котором критика не раз упрекала режиссера, означало в системе его поэтики небрежение индивидуальной психологией и индивидуальным сознанием. Это был не просчет, а сознательная установка. Ильенко интересовало в ту пору другое: пластическая выразительность человеческого лица, тела, эстетика жестов, движений, загадка улыбки, голоса... С нескрываемым наслаждением любовался он не только лицами, но и вещами, предметами, одеждой, пейзажем — всем видимым разнообразием мира... Любовно тасовал обряды и ритуалы, страсти и душевные недуги, взлеты и провалы совести. Мрачные краски зла волновали и томили не меньше, чем нежная пастель добра. Все было красотой и поэзией, и все было жизнью, ее вечным праздничным карнавалом. Духом игры было пронизано все раннее творчество Ильенко.

Единственным мерилом, единственным критерием отбора материала в таком случае становилась эстетичность или неэстетичность явления, человека, предмета. От актера в первую очередь требовалось чувство стиля, декоративность, внешняя и внутренняя пластичность. Рано или поздно происходило вот что: сама пластика постепенно становилась маской. А маска, в свой черед, незаметно начинает подчинять себе поступки, эмоции, движение характеров, психологию. Декоративность одерживала победу над живой жизнью...

Вот тот замкнутый круг, в который попалась не столько Мария, героиня фильма «Мечтать и жить», сколько его создатели — актриса Лариса Кадочникова и режиссер Юрий Ильенко.

«Лесная песня. Мавка». Лукаш — В. Кремнев

У авторов была возможность именно в таком ключе перекроить концепцию нескладывавшегося фильма: недаром же Герасим и его соперник — режиссер (в исполнении Родиона Нахапетова) похожи друг на друга, как братья Диоскуры. Здесь тайный знак и тайная ирония ситуации... Недаром маскарадом, как всеобщей метафорой жизни, должен был фильм заканчиваться (этот замысел остался нереализованным).

И все-таки неудачу интересно задуманного фильма надо искать не во внешних причинах, а во внутренних: художник сам находился в том состоянии, о котором захотел поведать зрителю. Не хватало дистанции, отстраненности, не хватало свободы от собственной творческой манеры — там, где требовалась жесткая аналитичность или хотя бы чуть-чуть иронии, фильм впадал в самую что ни на есть сентиментальность. Отсюда неизбежная фальшь, вымученность.

Бывают картины интересные не столько сами по себе, сколько личностью творца, которая обнаруживается в них. Вообще, когда имеешь дело не с ремесленником, а с художником, получаешь не сумму отдельных произведений, но некий драматический сюжет, который складывается из скрытых сцеплений творчества и жизни, личной судьбы и художественных поисков.

Одним словом, не было ничего неожиданного в том, что после неудачи «Мечтать и жить», как бы следуя внутренней логике этого фильма, Юрий Ильенко устраивает настоящий революционный переворот в собственной державе: меняет круг тем и проблем, жизненный материал и героя, актеров и творческую манеру, даже, кажется, мироощущение...

Так появились «Праздник печеной картошки» и «Полоска нескошенных диких цветов» — явления не столько кинематографического, сколько чисто человеческого порядка: режиссер продемонстрировал редкую волю к обновлению, к художественному эксперименту. Каковы бы ни были результаты этого эксперимента, сама по себе творческая активность, понадобившаяся для него, не может не вызы-

«Лесная песня. Мавка». Мавка — Л. Ефименко

вать невольного уважения. Сколько талантов погибло преждевременно из-за неспособности к саморазвитию!

Хочу особо оговорить — несмотря на происшедшую, всем видимую метаморфозу, творчество Ильенко продолжало подчиняться своей скрытой внутренней логике, шло по собственному следу. Режиссер, безжалостно расставшись с маскарадным кино, отправляется в реальную жизнь. И первое, что считает своим моральным долгом совершить,— находит ту самую мать, которую Мария из ленты «Мечтать и жить» потеряла дважды: в детстве — не по своей вине, в зрелости — по причине своего рода душевного паралича,— и делает ее главной героиней картины «Праздник печеной картошки».

Ситуация на этот раз была целиком, почти документально взята из реальности — фильм кончался посвящением: «Александре Авраамовне Деревской, коммунистке, матери, воспитавшей в разные годы сорок восемь детей разных национальностей».

Стремясь создать не «портрет лица», а «портрет души», ища, по собственному определению, «человека гармоничного в любом пейзаже — не только природном, но и историческом, нравственном»,— режиссер пошел на такие самоограничения и даже на своего рода самоотречение, что узнать мастера изысканных пластических игр в этой скромной картине было просто невозможно.

Но уже в следующей ленте «Полоска нескошенных диких цветов» Юрий Ильенко решается на новый эксперимент: пробует соединить в одно целое два стилистических пласта. Один — реальная жизнь мальчишек в послевоенном детском доме, другой — их мечты, сны наяву, их тайная жажда взять реванш у неласковой жизни, оказаться победителями. Соединение вышло механическим, что вызывало подозрение — а не идет ли речь как раз об обратном, о непреодолимом зазоре между «мечтать» и «жить»? Ведь не случайно же совершенный не во сне, а наяву побег из детского дома выглядит в фильме как бесцельное и вялое блуждание

двух испуганных ребятишек по странно пустынным окрестностям. Мечты оказываются бутафорскими, как тот вырезанный из фанеры чумацкий воз с быком, который они встречают в степи...

Да и действительность, в которую возвращаются морально повзрослевшие герои, получилась в фильме тоже плоской, как кусок фанеры...

И все-таки Юрий Ильенко, несмотря на эти творческие полуудачи, не отступился ни от волнующей его темы, ни от мучающей его художественной проблемы (что говорит о незаурядной силе характера) — он вернулся к ним снова — и на самом неожиданном материале — в последней работе «Лесная песня. Мавка».

Столь долгое путешествие в творчество режиссера для того и понадобилось, чтобы мало-мальски объективно разобраться в этой непростой картине, или категорически не принятой критикой, или — в лучшем случае — обойденной молчанием.

На редкость дружный общий глас: это не Леся Украинка, не наша Мавка, которую мы любим с детства! — знаком почти каждому экранизатору классики.

На этот раз и впрямь мы увидели новую Мавку, далекую от канонического образа нежной, одухотворенной и трогательно беззащитной девочки — эфемериды, сильфиды, преданной возлюбленным, но сохранившей ему верность, — образа, который сложился в нашем представлении благодаря театрально-экранной традиции и хрестоматийной трактовке знаменитой драмы.

С первого же кадра на нас смотрит с экрана строгое, почти сумрачное лицо, исполненное силы, энергии жизни и власти, природу которой мы так и не разгадаем до самого конца. Потом мы получим возможность разглядеть широкие плечи, выступающие ключицы, узкие бедра, все длинное, тонкое, но развитое тело, чью неведающую стыда наготу бережно прикроет Лесовик. Потом увидим походку: доверчивый порыв навстречу, резкое рассечение пространства почти по диагонали к земле — как будто под напором скопившейся и рвущейся наружу энергии; наконец, изматывающий бег, охота, одержимое преследование цели. И неожиданно для себя поймаем что-то неуловимо беспомощное в пластике, какую-то тайную нелепость в этих сильных, далеко разлетающихся руках...

Пластический образ, созданный в фильме Людмилой Ефименко, вызывает невольные ассоциации со скульптурным образом древнегреческого юноши, с амазонкой, а то совсем наоборот — с существом из будущего, в чьей жесткой, холодноватой природе мы не находим родного нам тепла. Как удивительно разбуженная Мавка прислушивается к звукам Лукашевой сопилки — что-то в ней с чудесной живостью вспыхивает на этот призыв жизни, какое-то сладкое воспоминание (так возвращались смутные земные образы к героине «Соляриса» А. Тарковского)...

Казалось бы, что ей, лесной царевне, в этом туповатом крестьянском хлопце с невыразительным лицом и малоподвижным сердцем? Ей, чей облик переменчив, неуловим, никогда не равен самому себе — сотня ликов, тысяча вариантов и возможностей... (Идет быстрая смена кадров: Мавка возникает, исчезает, кружится, сменяются ее наряды, венки на голове, улыбки, поворот лица, освещение — что вызвало у некоторых украинских критиков особенное раздражение: зачем этот парад костюмов, да еще не всегда удачных? Честно говоря, качество нарядов я не успела оценить, а мысль — да, как и кинематографическую адекватность ее воплощения.)

Ключ к фильму, его нерв — в эпизоде, когда Мавка спасает Лукаша, тонущего в болоте. Ранний Ильенко скорее всего следовал бы литературному первоисточнику: любовь юных героев расцветает у Леси Украинки чарующей весенней ночью, среди соловьиного пения, загадочно мерцающих светляков, дурманящих голову запахов... Вся эта декоративная лирика есть и в фильме — но не тогда ждет их истинное потрясение любви. Недаром режиссер совершает произвол и переносит сюда же сцену обольщения Мавки Перелесником.

...Где-то тонет Лукаш, и крик его в ночи — снова как призыв жизни, уязвимой, слабой и смертной жизни. А тут роскошный, неправдоподобно красивый Борис Хмельницкий в роли

Перелесника околдовывает Мавку вакхическим хмельным бормотанием, увлекает в любовный танец-игру. И постепенно этот наркотический танец погружает Мавку в глубокую, томительную дрему. Сон жизни... атрофия воли... сладкое забвение... из которого ее снова и снова вырывает отчаянный крик Лукаша о помощи.

И прыгнет-таки лесная царевна за смертным человеком в болото и собственными руками, хотя и не сразу, вытащит на берег. А потом они будут лежать на земле, увенчанные не цветами, а болотной тиной, водорослями и грязью, с тихим блаженством касаться друг друга и ошеломленно молчать, как молчат люди, когда сердца их в самом деле полны.

Эта сцена, которой нет у Леси Украинки (в поэме Мавка спасает Лукаша с помощью вербы и пояса), очень хороша, и не только потому, что режиссер обошелся здесь без всякой любовной риторики, но и потому, что чисто пластически выразил волнующую его мысль, ради которой фильм, я полагаю, и снимался.

Любовь-экстаз, любовь-опьянение, наслаждение внезапным восторгом, который так же быстро гаснет, как и налетает,— этот образ любви-игры между Перелесником и Мавкой недаром снижен и спародирован во взаимоотношениях другой лесной пары: Куца и Русалки. Эстетизм артистической натуры переходит у них в смакование «красивой жизни», дух игры — в заигрывание, опьянение — в обыденную пьянку... У Русалки потасканное лицо и опустошенные, тоскливые глаза. Куц сияет тупым самодовольством обожравшегося утехами жизни потребителя. Чистые даже в своем лукавстве и легкомыслии лесные духи Леси Украинки превращаются у Ильенко в символы житейской пошлости.

И еще одна пара — Лукаш и Килына. Это люди простые, и любовь их проста и младенчески невинна на свой лад: чистая биология, и ничего более. Блаженны нищие духом... И только чувство, возникающее между Мавкой и Лукашем, человечески содержательно.

В героине Ильенко нет ничего инфантильного — ни в облике, ни в чувствах. Это зрелая женщина, вернее, женщина, созревающая у нас на глазах для понимания любви как долга, ответственности, как трудной работы жизни. Жизни со всей ее неизбежной грязью, илом, с топкостью и косностью ее обыденного течения. Думаю, режиссер и Лукаша делает таким подчеркнуто заурядным, следуя логике той же мысли: не к юной красоте и таланту тянется лесная фея (красоты и таланта у нее хватает с избытком в ее собственном поэтическом царстве), а к грубой плоти жизни, к ее тяжкому, но сладкому бремени, которое одно дает нам чувство реальности собственного существования, чувство весомости и значимости. Без него ты ничто, призрак, пылинка, несущаяся в пространстве...

Если помнить, что «Лесная песня» была написана зрелой 40-летней женщиной за два года до смерти, если учесть, что за фантасмагорией скрывается реальный душевный опыт и реальная человеческая драма, что всю свою тоску по жизни, по естественному, полнокровному существованию вложила поэтесса в это свое творение и что Мавку она наделила чертами собственной личности, то трактовка режиссера кажется обоснованной и глубокой. Даже внешность Л. Ефименко, которую многие рецензенты сочли неподходящей для роли Мавки, заставляет вспомнить о серьезном, смелом лице Леси Украинки, о всем ее мужественном и печальном облике.

Но на этой констатации глубинного родства, тайной связи с миром поэтессы кончается наше полное согласие с фильмом и начинаются вопросы к режиссеру, у которого не хватило последовательности мысли? художественных средств? актерских индивидуальностей? — чтобы воплотить собственный, небанальный, остросовременный замысел.

Вернемся еще раз к литературному первоисточнику. Так ли уже феерична эта любимая драма Украинки? Конечно, поэтесса была художником романтической школы, но иные ее мысли и прозрения отличаются удивительной трезвостью, а когда речь касается самих основ человеческого существования, она демонстрирует редкий здравый смысл и реализм.

В частности, антипод Мавки в «Лесной песне», Килына, — это здоровая, жизнеспособная

женщина, хорошо приспособленная к крестьянскому труду, к деторождению, видящая в житном поле не красоту, которую нужно пощадить, а будущий каравай хлеба — зимой кормиться надо. Она права, как права мать Лукаша, как права вообще жизнь со своими заботами о насущном хлебе. Прав, собственно, и Лукаш, выбирая себе в жены Килыну: «Мать уж стара — нужна ей помощь». И раздраженно — Мавке: «Чтобы людские понимать заботы, с людьми и вырасти, как видно, надо».

Не до игр на свирели ему теперь, не до любовных объятий. Весенний праздник просветления кончился, и красивые слова теперь неуместны и смешны. Дела нужны, дела... И не подоконники цветами украшать, а жито жать, загон городить.

Согласна Мавка и на загоны, и на заборы и засовы — разве сама она добровольно не сложила волю у порога этого тесного и темного человеческого жилья? Да только не дано ей стать совсем, «как люди». В том-то и дело, что себя она не пощадит — бросится спасать тонущего в болоте, нарочно порежет руку серпом,— а вот любое живое деревце пожалеет, все норовит сухое, умершее подсунуть для хозяйственных нужд...

Не может она принести в жертву житейской нужде и то высшее в себе и в своем возлюбленном, «чего ты сам в себе не понимаешь. Хотя душа твоя поет об этом чистосердечно голосом свирели», — силится она в свой черед что-то объяснить Лукашу. Да куда там! Не то, не то... «Так я и знал. Теперь начнутся разные упреки»,— переводит на свой язык Лукаш ее робкую и печальную попытку пробить стену отчуждения, неотвратимо вырастающую между ними. «Жизнь» отворачивается от «духа», не признавая за ним уже не только пользы, но и красоты: «Какая страшная! Чего ты хочешь?» — жестко и почти с брезгливостью бросает Лукаш Мавке, хотя она и обрядилась в роскошный наряд лесной царевны. Но смертельная бледность лица выдает ее, расширенные страданием глаза говорят, что она уже и сама знает: все кончено. Она чужая... И снова одна. Земное сердце Мавки застывает, цепенеет, ей остается глухое забвение, похожее на смерть.

Впрочем, лесная дева у Леси Украинки не вполне одинока — есть у нее в драме родственная душа: дядька Лев. Умел старик жить в ладу с природой, не переступал черту, за которой кончаются истинные нужды жизни и начинается ничем и никогда не насыщаемая потребительская жадность. Лесные духи в драме становятся враждебными человеку, из добрых превращаются в злых и демонических, когда он нарушает это тайное согласие, сговор с природой. После смерти дядьки Льва старый могучий дуб, который он не давал в обиду, срубили на продажу. «Да я весь этот лес продать бы рада или вырубить»,— не сомневается в своей правоте практичная Килына.

Та катастрофа, разруха и гибель, что ждет людей в финале драмы, начинается вот здесь, у этого срубленного дуба. Духи стяжательства и алчности, злыдни являются не извне, они рождаются в слепом сердце самого человека, искажают и уродуют все его связи — не только с природой, но и с другими людьми. Злобная перебранка между матерью Лукаша и Килыной, удушливая атмосфера взаимного раздражения и ненависти, сгущающаяся под общей крышей, — естественное следствие их жизненной философии. Все правильно, по-другому не бывает и быть не может... «Душа — это то, что делает траву травой, дерево — деревом, человека — человеком. Без нее трава — сено, дерево — дрова, человек — труп», — говорил великий украинский философ Григорий Сковорода.

Предав свою душу, Лукаш превращается у Леси Украинки в одичавшего волка. И только опустившись на самое дно отчаяния и тоски, пережив в полном одиночестве нечеловеческую муку, он возвращается снова к людям, спасенный безмерной, неумирающей любовью Мавки: «В сердце то слово я волшебное нашла, что зверя обращает в человека». Страдание преобразило Лукаша, одарило новым, духовным зрением: это ведь его прозревшие глаза видят злыдней, которых выносит на клунках с добром из пожара Килына. Наконец-то он пробился к сути вещей... Но это познание не прошло даром: «своей жизнью по себе равняться», как мечтала Мавка, чересчур тяжелая ноша — она переломила ему хребет.

Не прошла даром конечная внутренняя победа и для Мавки — она исчерпала ее жизненную энергию.

Условно-оптимистический, примиряющий финал у Леси Украинки — дань законам сказки, утопии, феерии. Но не надо забывать и о том, что она была художником просветительского склада и, значит, твердо верила в порядок и гармонию, которые несет с собой духовность, даже если она опирается только на внутренние силы самодисциплины. И все-таки идеализм поэтессы имел горький реальный привкус трагизма: цена слишком большая уплачена...

Мне пришлось так подробно вернуться к содержанию «Лесной песни», потому что ее нравственно-философская проблематика в фильме Ильенко частично утрачена, частично сместилась в иную плоскость, контуры которой очертить намного труднее.

Полностью изъяв своих героев из конкретного исторического и социального контекста (он его начисто не интересует), режиссер создает почти лабораторно чистые условия для проявления неких изначальных сущностей, для обнаружения конфликтов, которые, будучи ничем не мотивированы, начинают казаться почти иррациональными.

За что, например, изгоняют кроткого и человечески цельного дядьку Льва из деревни (полностью вымысел режиссера) — уж не за кроткость ли и цельность? Почему сердце Лукаша отворачивается от Мавки и выбирает Килыну (в фильме последней отведена лишь короткая, подчеркнуто вульгарная сцена)? Что заставляет Лукаша с таким смертельным ужасом и страхом спасаться бегством от Мавки, а главное, почему она преследует его, домогается любви с какой-то бешеной напористостью и настырностью (Леся Украинка из одной душевной деликатности не подвергла бы свою героиню такому женскому уничижению)? За что жестоко и беспощадно мстят людям лесные духи?

Ответить на эти вопросы нелегко, потому что, повторяю, социально-психологические мотивировки Леси Украинки, изложенные выше, исчезли, а стройная, законченная концепция драмы распалась на отдельные тщательно зашифрованные метафоры, смысл которых дохо-

«Лесная песня. Мавка». Русалка водяная — Н. Шацкая

дит только при превосходном знании текста и неоднократном просмотре фильма. Например, спиленный старый дуб в картине появляется, но его значение в символике драмы зрителю неизвестно (тема взаимного договора дядьки Льва с лесными духами пропала), поэтому эффектная, остроумная сцена, когда карлики-джентльмены покупают дуб, а потом оборачиваются злыднями, оказывается холостым зарядом: не улавливая мысли, зритель раздражается и несправедливо подозревает режиссера в самоцельном оригинальничанье...

Подобных ситуаций в фильме немало, и остается только удивляться приблизительности, с какой воплощены иные мотивы драмы. Скажем, Лукаш, блуждая по пепелищу, невнятно бормочет что-то про злыдней, а позже, уже после его смерти, из мешка со спасенным добром нелепо высовывается голова карлика. Увязать ранее сказанную фразу с этим кадром уже невозможно, а главное, теряется точный смысл метафоры: злыдней-то увидал Лукаш, потому что мудрый стал...

А вместо него злыдня видим мы, зрители, только не возьмем в толк, к чему тут снова бедный карлик. И досадуем — дались эти карлики Ильенко со времен «Вечера накануне Ивана Купалы», как и золото, превращающееся то в желтые листья, то в каменные осколки... Все это уже было. И не может интриговать, как раньше, не говоря уж — волновать.

Вообще удивительное дело: даже муки героев в этой ленте мало трогают, за ними следишь со странным душевным холодом. И совсем уж необъяснимая вещь: когда Лукаш принимается на экране выть волком, зрительный зал, в свой черед принимается... хохотать. Дважды смотрела я фильм в кинотеатре и дважды, поеживаясь от стыда и неловкости, слушала этот неуместный смех...

Но, может, зритель не так уж и виноват — ведь не случайно же Леся Украинка вынесла сцену превращения Лукаша в волка за пределы действия, обнаружив несомненный художественный такт. А слово тут намного меньше рискует, чем зрительный образ с его неизбежным натурализмом. (Впрочем, догадываюсь, Ильенко пошел тут на натурализм, отлично сознавая его неуместность, из неодолимой тяги к художественным парадоксам, из своего рода экстравагантности. Вот простодушный зритель и смеется, кожей чувствуя, что что-то тут не так. Над нелепостью смеется. Того ли эффекта добивался режиссер и такой ли ждал реакции?)

Думается, все эти частные просчеты идут, в первую очередь, от мировоззренческой неопределенности, от отсутствия продуманной философской концепции, которая проливала бы свет и на каждый отдельный эпизод, и на всю ситуацию в целом и не давала бы повода для непредсказуемых зрительских реакций. Любовь не выключена из общих условий человеческого существования, и, не беря их в расчет, мы запутаемся и с любовью. Слепая сила страстей распоряжается действием только в мелодраме.

Неопределенность, конечная непроясненность есть и в образе самой экранной Мавки, чье имя не случайно вынесено в название фильма. Все отгадки надо искать в ней.

Героини Ларисы Кадочниковой в ранних фильмах Ильенко — пленницы своей экзотической красоты и судьбы. В огромных темных глазах их живет предощущение гибели и тайная покорность судьбе. Кажется, драматизм скрыт в самой этой женственности, которая нуждается в чьей-то силе, чтобы — нет, не спастись — проявить потенциальную героическую готовность к самопожертвованию, чтобы погибнуть не зазря...

Героини Людмилы Ефименко в последних фильмах Ильенко — психически сильный женский тип. Это волевые характеры, крепкие и независимые натуры, из тех, что сами распоряжаются своей судьбой и норовят распорядиться судьбой ближнего. Им не нужно учиться «технике овладения жизнью», они ею уже владеют. Или им кажется, что владеют...

Неужели эти завидные свойства личности распространяются и на Мавку? Задавая себе сейчас этот вопрос, я испытываю невольное смущение — эк куда меня завела критическая логика... Но посмотрите сами, как отхлестывает героиня Ефименко по щекам Лукаша, надрезавшего березовую кору, как смело прыгает за ним в болото, какую инициативу и активность обнаруживает в любовных ласках и какой не-

поддельной мрачной угрозой наполняет голос, когда что-то происходит не по ее воле. А чего стоит неистовая погоня за вконец затравленным возлюбленным — прямо-таки воительница-амазонка, которая должна взять мужа непременно с бою, победив в честном поединке...

Похоже, что Лукаш этим-то непостижимым талантом свободы, этой силой страстей и был сначала очарован (по неведению, по простодушной доверчивости), потом сила эта показалась утомительной и непригодной для обыденного существования, потом ужаснула агрессивностью, свела с ума и, наконец, своей неистребимостью окончательно лишила воли к жизни.

Если у Леси Украинки история этой любви — история просветления человеческого духа, то у Юрия Ильенко объективно получилась история человеческого разрушения. Раздавлен не один Лукаш, но и его мать, и Килына, разрушена и испепелена дотла вся их жизнь. Так и хочется возопить: за что его так, Лукаша-то? Ведь он ни в чем не виноват...

Нет, виноват, отвечают лесные духи, потому что предал нашу Мавку. Предал — и весь разговор! Поскольку режиссер не счел нужным показать, как люди сами разрушают свою жизнь изнутри, месть лесных духов выглядит злобной, несправедливой и попросту человеконенавистнической. И уже не сострадаешь в фильме лесной фее.

Как жалка Килына в своем глуповатом простодушии, как беспомощна на фоне сокрушительной Мавкиной энергии! Последнее явление Ефименко перед остолбеневшей, с выпученными от страха глазами соперницей — взлет фантазии Ильенко: тут красота торжествующая, карающая, победительная даже в момент гибели. Красота, становящаяся почти демонической силой.

Топор в трепещущих руках Килыны — скорее средство самозащиты, чем патологической ненависти. Ей-богу, и впрямь хочется защитить «жизнь» от слишком настырных домогательств, от непомерных притязаний «духа»!..

Романтическое сознание обычно не воспринимает чужое существование как реальность, высокомерно игнорирует его. Леся же Украинка, как мы видели, умела изнутри понять не только мир Лукаша, но даже мир его матери и жены, хотя и выносила ему суровый приговор. Украинская поэтесса обладала величием души, позволявшим ей признавать людей, непохожих на нее, на свой лад любить их, любоваться ими. «Стою и смотрю, какие вы счастливые», — говорит Мавка Килыне у порога незавидного их жилья, и от этих простых искренних слов сжимается сердце. В одной фразе — целая экзистенциальная драма, говоря языком современной философии.

Героиня же Л. Ефименко обнаруживает столько раздражительного нетерпения и нетерпимости, столько в ней самонадеянной требовательности и повадок классной наставницы, что тут впору заводить речь об издержках женской эмансипации, а не о проблемах духа.

В самом деле, за что борется эта женщина? Что, кроме властной потребности самоутвердиться в любви, руководит ее действиями? Ответить трудно. Мы чувствуем несомненную эмоционально-волевую силу Мавки, но духовно-нравственная наполненность ее силы от нас ускользает (тем более что режиссер важные именно в этом отношении куски литературного текста по непонятной прихоти сократил).

Означает ли это, что антипсихологизм Ильенко, вытекающий из самой природы его художественного таланта, несмотря на все усилия режиссера, непреодолим и неизменно приводит к тому, что «портрет лица» ему удается, а «портрет души» — нет?

Или дело тут вовсе не в режиссере, а в актрисе, в том, что созданному ею очень выразительному и определенному пластическому рисунку не хватает человеческой содержательности, мощного личностного начала? И фильм, задуманный как притча о преобразовании человека любовью, о его пути от смутных полудетских грез к выстраданности и ответственности настоящего чувства, постепенно под влиянием индивидуальности актрисы деформировался, дал крен в неожиданную сторону?

А может, автор статьи элементарно ошибается и картина Ильенко изначально, в самом замысле была острополемична по отношению к романтическому пафосу драмы Леси Украинки — иначе как объяснить хотя бы ее финал?

Критик В. Аксентьева в обширной статье, опубликованной в газете «Литературная Украина», высказав много упреков режиссеру, в особенности не приняла «слишком безнадежный конец: гибнет разочарованная во всем Мавка, умирает обессиленный Лукаш... Он никогда не вспоминает свою первую чистую любовь. Смерть принимает как желанное избавление от фатальной судьбы и настырности Мавки... Скорбная мелодия фильма Ильенко гасит любую надежду».

Удивительное дело: так же запомнился финал и мне. А когда перечитала драму и посмотрела ленту второй раз, обнаружила, что Ильенко никакого произвола по отношению к литературному тексту не совершил и добросовестно следовал ему, слово в слово, буква в букву. Что за странная аберрация зрения?..

Дело в том, что слово и пластическое изображение в фильме не пересекаются контрапунктически — чаще всего вступают в конфликт. Голос Мавки за кадром говорит о любви, всепрощении, о бессмертии духа и высшей гармонии бытия, а кадр — о разрухе, холоде, безысходности и гибели...

Наверное, художнику конца XX века картина реального рокового исхода кажется более честной, чем высокая риторика романтической утопии. По крайней мере, слово поэта режиссер хоть и оставляет, но делает его каким-то бесплотным.

Объяснюсь. Леся Украинка, страстно желавшая всегда: «Пусть мечта моя станет живою! Слово оденется в плоть, если живое оно», — воскрешает свою героиню еще один раз, чтобы перед смертью примирить Лукаша с самим собой. А потом при звуках его свирели призрак Мавки, тень, оставшаяся от нее, «вспыхивает вдруг прежней красотой в звездном венке. Лукаш бросается к ней с призывом счастья». То есть все происходит как бы на самом деле и сейчас.

В фильме прощальный монолог Мавки — просто голос, звучащий ниоткуда. Но рецензент ошиблась: Лукаш у Ильенко как раз «вспоминает свою первую чистую любовь» — и это именно предсмертные воспоминания, а не то чудо любви, торжествующей над смертью, которое воспела Леся Украинка. Воспоминания же обычно взывают к нашим сентиментальным чув-

«Лесная песня. Мавка». Мать Лукаша — М. Булгакова, Лукаш — В. Кремнев, Лесовик — И. Миколайчук

ствам, но не потрясают и ничего в нас не пересоздают. Вот и улетучиваются из памяти знакомые лирические кадры, а оседают в ней — планы голого пепелища, измученное лицо Лукаша, снег, одиночество, смерть.

Правда, Ильенко придумывает другой, уже ставший традиционным, кинематографический финал: Лесовик манит хлопчика, сидящего на возу, и тот с младенческой доверчивостью топает по снегу, берет у Лесовика Лукашеву сопилку и неумело извлекает из нее первый робкий звук. Жизнь продолжается, искусство бессмертно...

Но если уж идти точно по следу этой метафоры-символа, то приходится вспомнить, что сын-то — Килынин, от первого брака... И выходит, что Мавка и Лукаш оставили после себя одну разруху и смерть, а Килына — жизнь, сына.

Хотел ли режиссер сказать нам именно это, исходя из общей концепции фильма, решить трудно. Каждый волен толковать финал по своему разумению, как и картину в целом.

Перед соблазном выслушать самого режиссера пришлось устоять. Юрий Ильенко умеет комментировать собственное творчество с бóльшим талантом и энергией, чем все его критики (нечастый среди режиссеров дар). Хотелось же остаться наедине с фильмом.

Больше всего, честно говоря, заставляет призадуматься новый женский характер, предложенный в этой картине, — необычный для украинского кино и несущий на себе несомненный отпечаток нашего времени. Героиня Людмилы Ефименко, конечно же, живет в конце века, а не в начале его, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

И вот достойный внимания факт: зритель постарше категорически не принимает такой Мавки, зрителя помоложе, особенно девушек, восхищают в ней, по словам одной из них, «сила и независимость характера, которыми очень хочется обладать».

Я бы уточнила, что это сила, еще не знающая, на что себя употребить. Когда подобный женский характер переходит от «мечтать» к «жить», он больше разрушает, чем созидает. Знакомая ситуация по жизни, знакомая проблема, попавшая даже на сегодняшние газетные полосы...

Как видим, упорное стремление Юрия Ильенко последних лет уйти от вневременного человека-метафоры и приблизиться к «отдельной человеческой судьбе», включенной в реальное историческое время, дает неожиданные плоды — и даже не тогда, когда он меняет темы, а когда исподволь нащупывает современный характер.

Мавка у Леси Украинки тоже знала свою силу, но еще больше знала свою слабость перед лицом жизни. Она страстно желала «быть человеком откуда-нибудь, человеком среди людей». А это значит быть «полнокровным человеком, который крепко стоит на ногах среди своих владений и отдается в один прекрасный день любви или ненависти...»

Сегодняшняя ильенковская героиня, несомненно, уже крепко стоит на ногах, но жизнь не дается до конца и ей, упрямо ускользает из ее смелых, властных рук... Реальность, как и художественный материал, трудно подчиняется даже самым энергичным художническим усилиям. Хотя бы потому, что у нее меньше пластических возможностей, чем у артистических снов и поэтической фантазии. А сложность, как известно, дается куда легче, чем простота. Юрий Ильенко испытал это как никто на собственном творческом опыте.

И все-таки путь к реальности, к живому человеку не только плодотворный, но в каком-то смысле нравственно обязательный для современного художника. Потому что «овладеть жизнью» — не просто одна из художественных задач, но и неотложная проблема культуры в век, не оставляющий места для романтических иллюзий.

Киев

Александр Алов,
Владимир Наумов

«Берег»

Почему мы обратились к роману Юрия Бондарева? Мы давно дружим с этим замечательным писателем, всегда с интересом встречаем его новые книги, творчество его нам близко и дорого — и идея совместной работы у нас зародилась лет двадцать назад, не позже. Но были, разумеется, и другие обстоятельства, не менее важные, чем личные симпатии и многолетняя дружба с автором «Берега», повлиявшие на наш выбор, — это, конечно, сам роман. Ведь он заключает в себе множество ситуаций, идей, авторских размышлений, перекликающихся с нашими собственными исканиями в искусстве. Если взять практически любой из наших фильмов, то нетрудно заметить, что нас всегда, независимо от места и времени действия картины, прежде всего интересовал момент сопряжения человеческой судьбы и характера с явлением исторического масштаба. Будь то революция в «Павле Корчагине» или «Беге» или освободительная война гезов в «Легенде о Тиле»... Личность в столкновении, во взаимодействии с историческим потоком! В «Береге» это есть. Как и в других книгах Бондарева, для которого характерно соединение личных, почти интимных переживаний, поступков его героев со всеобщим историческим движением, когда, если можно так выразиться, человеческая душа соприкасается с Историей. В этой «болевой точке» и раскрывается смысл произведения, вскипают страсти, происходит взаимное притяжение и отталкивание различных характеров, этических позиций, поляр-

ных представлений о жизни и предназначении человека на земле. Несложно заметить, что ключевым понятием в романе, своего рода универсальной метафорой, вынесенной и в заголовок, является понятие «б е р е г а» как крайней точки и контрастного противопоставления. В нем сосредоточен для автора главный смысл его раздумий и многоплановых художественных обобщений. Скажем, главные герои Никитин и Эмма — это «два берега», разъединенные в силу множества обстоятельств и в то же время соединяемые взаимной любовью. Меженин и Никитин — снова «два берега», две резко различающиеся между собой натуры. Мир, к которому принадлежит Эмма, и мир Никитина — это опять-таки противоположные миры. Та спокойная, рождающая внутреннюю гармонию мыслей и чувств ясность, к которой приходит Никитин, — тоже «берег», последний рубеж, итог. Наконец, поиск своего «берега» для героев повествования, да и для самого писателя, — это поиск тех идейных и нравственных ориентиров, тех моральных ценностей, необходимых и отдельной личности, и обществу в целом, без которых человечество просто не может разумно и полноценно существовать в наше необычайно усложнившееся время.

Ведь в конечном счете на уровне обобщений книга и наш будущий фильм касаются широкого круга вопросов, исключительно важных и актуальных в сегодняшнем мире. «Берег» — это призыв к добру, к взаимопониманию между людьми и народами, что особенно необ-

ходимо в напряженные и сложные периоды истории. Центральной проблемой здесь выступает проблема войны и мира. Пафос произведения — в решительном неприятии войны, насилия, зла, в устремленности к миру, к тому, чтобы он никогда не был вновь поколеблен, чтобы нынешние и грядущие поколения могли жить счастливо и благополучно, чтобы на их долю никогда не выпало тех испытаний и трагических утрат, которые пережили герои «Берега».

Вот некоторые существенные для нас мысли, которые хотелось бы передать на экране. Естественно, словесные формулировки многое обедняют, словами всего не скажешь... Но если все же попытаться назвать главную цель работы, к которой мы сейчас приступили, то в самом общем виде она представляется нам как создание картины, чья внутренняя энергия будет направлена против войны.

Есть ли какая-то преемственность между нашим предыдущим фильмом и нынешним? В известном отношении есть. Картина «Тегеран-43», если сосредоточиться только на конкретном ее содержании, была продиктована тревогой по поводу явления, которое приобретает сегодня угрожающий масштаб, — по поводу современного политического терроризма. Однако идея фильма, как мы ее понимаем, значительно шире: «Тегеран-43» обращен против фашизма, одним из внешних, наглядных проявлений которого является политический терроризм. Антифашистская направленность — вот это и есть основное связующее звено между «Тегераном-43» и «Берегом». Есть между ними и внешнее сходство. Композиционное, в частности: действие и той, и другой ленты развивается параллельно, в двух временных плоскостях. Однако это и во многом контрастирующие между собой картины. По художественным приемам, по стилю, по подходу к материалу. А внутренняя преемственность, разумеется, существует, ее можно усмотреть и в наличии тех мотивов, которые мы всегда стремимся выразить в своем творчестве, утверждая активное отношение человека к действительности, право каждого на личный выбор в переломный момент истории, красоту подвига во имя свободы.

В «Береге» мы хотим добиться максимальной достоверности изобразительного ряда. Поэтому все основные эпизоды, связанные с современной линией сюжета и происходящие за рубежом, будут сниматься в Гамбурге, в подлинных местах событий. Для нас это не просто вопрос достоверности фона или требование стиля. Подлинность обстановки, материальной среды, фигур, которые «населяют» кадр, — от этого в данном случае в немалой мере зависит достоверность картины в целом, степень ее убедительности. Что касается главных ролей, Эммы и Никитина, то их исполнят Наталья Белохвостикова и молодой актер МХАТа Борис Щербаков; Меженина сыграет Владимир Гостюхин.

Интервью вел Н. Савицкий

Давлат Худоназаров

«Круговорот»

Профессия кинорежиссера так трудна, а подчас и изнурительна, что нет смысла, пожалуй, посвящать ей жизнь, если результатом твоей работы становится фильм, способный лишь позабавить зрителя, захватив развлекательным сюжетом. Лучше уж вообще не вставать за камеру, чем знать, что к твоей работе зритель отнесется как к наиболее доступному способу провести полтора часа свободного времени. Почему-то об этом мне подумалось именно сейчас, во время съемок фильма «Круговорот». Почему? Наверное, потому что мы попытались поднять важную и дорогую для нас проблему корней человека, его связи с землей, на которой он вырос и которая его взрастила. И говорить об этом хочется со всей серьезностью, не прибегая к готовым решениям, стараясь донести свою мысль до зрителя, не упрощая ее, не сводя к легкодоступным формам.

Фильм наш еще только складывается, многое еще предстоит снять и, наверное, общее впечатление от того, что зрители увидят на экране, будет в результате в чем-то (а может быть, и во многом) не соответствовать первоначальному замыслу. Думаю, что ничего страшного в этом нет. Работая в кино, постоянно учишься соблюдать важнейший закон — в ходе съемок дополнять замысел, уже зафиксированный на бумаге, решениями, подсказанными окружающей реальностью, жизненным пространством, составляющим плоть и кровь кинопроизведения.

У нынешнего фильма есть свои композиционные особенности, которые не позволяют мне сейчас с легкостью пересказать его сюжет. Избранный нами принцип организации материала — мозаика. Частицами ее должны стать эпизоды из жизни нашего героя — таджикского чабана Шоди. И многое в итоге определит работа за монтажным столом.

Герой фильма Шоди Махмадалиев, фронтовик — рядовой, обычный человек. У него за плечами — жизнь, обагренная войной, осложненная непростыми взаимоотношениями с сыновьями, один из которых работает в торговле, а другой — врач; жизнь, в которой

были и утраты, и обретения. Одним словом, обыкновенная жизнь. И на фронте он не совершал никаких выдающихся подвигов, а был одним из армии рядовых защитников Родины. Но ведь для нас — и тех, кто рожден спустя годы после войны, — все ее участники — герои.

Шоди живет по совести, ибо иначе не может, так велит ему земля под ногами, которой он посвятил свою жизнь. Во взаимоотношениях с землей вообще, как мне кажется, с особенной остротой человек проверяется на человечность. В нашем фильме есть эпизод, во время которого шоферы застрявшего на горной дороге бензовоза сливают и поджигают солярку прямо на земле с тем, чтобы машина освободилась от лишнего груза. И вот наш герой вдвоем со своим помощником принимаются тушить этот пожар, они залечивают раны, нанесенные земле бессовестными, равнодушными людьми. Для Шоди земля — живая материя, одухотворенная, чувствующая, порой не умеющая защититься и взывающая к человеку о помощи. Эта сцена — сродни воспоминаниям героя о войне, которым он предается на склоне своих дней, возможно, в последний год своей жизни.

Там тоже пылала земля, сиротливо пустовали разрушенные врагом хутора... Мы сознательно не стремились вводить в фильм батальные эпизоды, ибо хотели увидеть человека на войне не в угаре боя, а в паузе между сражениями — тогда, когда он вдруг наиболее отчетливо осознает, что истинное его предназначение не воевать, при всей святости борьбы с врагом, но растить, сеять, строить, любить.

Шоди читает письмо из дома и вдруг слышит немецкую речь. Фашисты пробиваются к своим через мост, который охраняют Шоди и его товарищи. В результате боя погибают однополчане героя, все, кроме одного молодого танкиста. С этим парнем, оказавшимся бок о бок с Шоди в трагическую минуту, наш герой волею военных обстоятельств вынужден расстаться. И вот в течение многих лет не в силах забыть это сражение, мысленно обращается он к молодому танкисту, живому ли, погибшему, не переставая надеяться на чудо, на то, что встречу с танкистом ему когда-нибудь пошлет судьба.

В этом небольшом эпизоде так же, как и в общем течении фильма, происходит некий «круговорот», в нем как бы представлена модель бытия — от жизни к смерти и вновь к возрождению жизни. Война сменяется паузой, которую естественно заполняет минута мира; пауза обрывается резким взрывом беды, но и беде приходит конец: жизнь вступает в свои права.

Так, в постоянной смене времен, от побед к поражениям, от горестей к радостям, протекает жизнь нашего героя. Мы хотим, чтобы ее движение было представлено на экране как можно более естественно, натурально, поэтому и отказались на свой страх и риск от жестких сюжетных построений и попытались вложить основной смысл в изображение.

На главную роль мы пригласили непрофессионального актера Мухиддина Салахова. Этот выбор, во-первых, продиктован тем, что его судьба схожа с судьбой Шоди. Салахов тоже фронтовик, тоже всю жизнь был чабаном. Но решающим для нашего выбора опять же было стремление с наибольшей органичностью раскрыть замысел в реальной жизненной среде. Герой живет и действует в том же самом кишлаке, в котором провел жизнь Мухиддин Салахов, и таким образом мы не отрываем нашего исполнителя от наиболее для него свойственных форм общения с домом, с землей, стараемся эти формы с максимальной адекватностью перенести в фильм.

Пролог и эпилог этого фильма — встречи фронтовиков на площади у Большого театра. От года к году фронтовиков становится все меньше и мень-

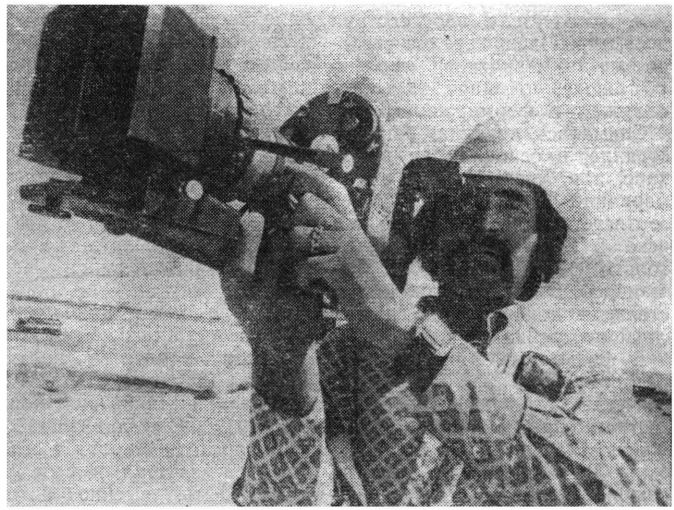
ше, и вместе с невосполнимыми потерями уходят частицы живой, непосредственной сопричастности нашего поколения великой народной войне, нелегкой судьбе ее участников.

Война немыслимыми испытаниями поставила перед человеком ранее не встававшие с такой остротой нравственные проблемы, проверила его на духовную стойкость, верность завоеваниям отцов.

Как пронес фронтовик Шоди через свою долгую жизнь верность Родине, любви, земле, что значили для него эти святые понятия в те военные годы и как они проявляются в его жизни сегодня — об этом мы и попытались рассказать в нашем фильме.

Остается сказать, что сценарий нашей картины написан мною вместе со сценаристами Валерием Тальвиком и Гаваром Сурманозом, а снимает картину оператор Валерий Виленский.

Интервью вел П. Шепотинник



Эльёр Ишмухамедов

«Юность гения»

Во всех моих предыдущих картинах — «Нежность», «Влюбленные», «Встречи и расставания», «Птицы наших надежд», «Какие наши годы!» — речь шла о моих сверстниках, о моем поколении. Это был как бы цикл фильмов, объединенных интонацией лирического откровения, исповеди. Но сейчас впервые работа перенесла меня во времена далекие, к событиям исключительным, к героям и характерам, не похожим на сегодняшние.

Вклад узбекского народа в мировую культуру, как известно, связан с именем великого ученого, поэта и мыслителя Ибн-Сины, известного также под латинизированным именем Авиценна. Новый наш фильм называется «Юность гения» и, как следует из названия, повествует о первом периоде жизни Ибн-Сины. Сценарий написал при моем участии кинодраматург Одельша Агишев, мой товарищ, с которым мы вместе работали почти на всех картинах.

...Бытуют неверные представления о культурных традициях Средней Азии. Средневековая Бухара была многоязычным, многонациональным городом, где процветали науки, ремесла, искусства, экономика, а веротерпимость была неписаным законом. Морские пути между Востоком и Западом тогда отсутствовали, и торговля шла через Бухару. Здесь появлялись люди из Руси, из Европы, из Индии. Этот период в исторической науке назван «мусульманским Ренессансом». Культура Востока, созданная в то время, оказала затем огромное влияние на развитие европейской цивилизации. В те времена Бухара подарила мировой истории плеяду гениев — Фирдоуси, Беруни, Авиценну.

Отец Авиценны Абдаллах служил чиновником казначейства эмирского двора. Это был просвещенный человек, в доме у него собирались люди разных национальностей, вероисповеданий, профессий. В этой атмосфере проходило детство Авиценны. Мальчик впитывал воздух уважения к знанию. Его учителями были индус Захиди, философ-исмаилит Ан-Натили, христианин-несторианец Абу-Сахал Масими. Уже в раннем детстве Авиценна проявлял необыкновенные способности. У него была феноменальная память. К десяти годам он выучил Коран. Изучил мусульманское право, индийский счет, знал наизусть «Метафизику» Аристотеля.

С детства Авиценна был трудолюбив и необычайно работоспособен. Он написал сотни работ по медицине, биологии и химии, геометрии и физике, астрономии и географии, музыковедению.

Перед смертью Авиценна ос-

вободил своих рабов, раздал имущество беднякам и нищим. Последние его слова были: «Ухожу, ничего не узнав!..»

Попытка показать на экране жизнь Ибн-Сины уже была сделана на нашей студии лет двадцать назад: ее создатели уложили в одну серию всю биографию Авиценны, авторы фильма не смогли избежать беглой иллюстративности. Мы решили избрать другой путь: рассказать только о юности Авиценны, когда он еще не был тем, кого узнал впоследствии весь мир. Наша картина столько же об Авиценне, сколько об эпохе, о мире, который окружал и формировал гения.

Снималась картина, как ни странно, в основном не в Бухаре, а в Хиве, Исфаре и Самарканде. Здесь натура более соответствовала тому, что мы искали. В Бухаре мы снимали только сцены у мавзолея Саманидов. Это на востоке единственная дожившая до наших дней постройка IX века.

В фильме мы вместе с оператором Татьяной Логиновой всячески старались избежать костюмно-оперной условности — опасности, присущей историческим картинам. Мы приняли решение обойтись без традиционной «восточной экзотики». В нашем фильме нет массовых сцен и баталий, нет площадной толпы, базаров и прочего. Фильм снимался в стилистике современного психологического кинематографа — с пристальным вниманием к внутреннему миру героев. Поэтому наша особая благодарность актерам — взрослым и юным, занятым в нашей картине.

Экскурс в историю не прошел для меня даром. Думаю, что он поможет мне серьезнее и глубже понять сегодняшний день.

Интервью вел В. Грибанов

Калье Кийск

«Нипернади»

Может быть, все это игра с самим собой, может быть, я чрезмерно запутываю вещи самоочевидные. Но таков путь и таков сегодняшний момент этого моего пути. В новой картине не хочется выступать в привычном качестве режиссера-профессионала, который все заранее знает о своей фильме. Роль эдакого мэтра, уверенно организующего работу на площадке, а потом твердой рукой собирающего фильм за монтажным столом, стала тяготить меня. Хочется почувствовать себя дилетантом, готовым на любой эксперимент, новичком, который застрахован от того, чтобы самоуверенно изрекать окружающим абсолютно точно известные ему истины,— он жаждет истины и хочет приблизиться к ней в диалоге с самим собой.

Роман эстонского писателя Августа Гайлита «Томас Нипернади» оказался созвучен этому внутреннему движению, которое последнее время я все явственнее ощущал в себе. Но, может быть, именно потому, что, экранизируя роман, я пытаюсь ответить на вопросы, заданные самому себе, разрешить проблемы собственной жизни, мера конкретности, подсказанная первоисточником, требует в работе над фильмом определенного пересмотра. Если у Гайлита обобщенно-романтический взгляд на события (достаточно сказать, что сама фамилия героя — Нипернади — чистый, этнически никак не обусловленный вымысел) все же вводится в известные социально-исторические границы — буржуазная Эстония 30-х годов,— то для нас, стремящихся поставить историю Нипернади в философский, бытийственный контекст, оказывается необходимым разомкнуть эти границы. Более того, сам сюжет, повествующий о том, как известный писатель Нипернади вдруг оставил свой кров, жену и детей и отправился бродить по дорогам в поисках прекрасного идеала, не должен иметь в фильме самодовлеющего «беллетристического» смысла. Сюжет является лишь знаком, символом того духовного движения, которое занимает меня в герое прежде всего.

В фильме не будет поэтому каких бы то ни было отчетливо выраженных бытовых мотивировок.

Почему ушел Нипернади? Почему герой фильма оставил мир блестящих литературных салонов? Почему расстался с уютом домашнего очага? Мы не знаем.

Может быть, потому, что и для него пришла пора вырваться на свободу из замкнутого жизненного круга и шагать вперед, неведомо куда. Шагать, прислушиваясь к тому, как ветер звенит в лесах, поражаясь тому, как прекрасны белые ночи. Шагать и в жару, и в холод, и в дождь, и в снег.

Нипернади уходит из дома, когда снег еще не стаял на полях, а возвращается, когда на поля уже ложится первый снег. Но сколько времени он был в пути, мы не знаем. Может быть, полгода, а может быть, полжизни — парусиновый костюм, вначале новенький, изношен, ботинки стоптаны, голова убелена сединами. И четыре новеллы: весна, лето, осень, зима, которые по замыслу должны составить будущий фильм, могут толковаться расширительно. Не только как времена года, но и как целые периоды жизни человека, в каждом из которых он встречается с разными людьми. Нипернади представляется им то рыбаком, то археологом... При этом внутренне всегда оставаясь тем веселым фантазером-идеалистом, который искренне верит в свои небылицы, который ни в одном из своих начинаний не ищет прагматического результа-

та, — он увлечен самим процессом жизни, общением с людьми, он, наконец, несет этим людям добро, кому даруя крылья, а кому — утешение. И люди, поражаясь, удивляясь при встречах с Нипернади: «Кто же этот человек? Откуда он и чего ищет?» — никогда не гонят его, тянутся к нему, чувствуя особую внутреннюю силу, неизменно открывающуюся в герое.

Однако за счет чего же будет осуществляться драматическое движение, как оно будет выражено на экране, коль скоро сюжетная канва — линейная цепь впечатлений путешественника — не предполагает событийных пиков, острых фабульных ходов? Думаю, что на этот вопрос, существенный для будущих зрителей, ответит сам фильм, ибо трудно передать словами то, что должно быть растворено в атмосфере экранного действия.

Единственное, что может в какой-то мере уже сейчас прояснить замысел — так это жанровое решение.

Действие начнется весело, легко, с комических и гротесковых интонаций, допускающих даже использование буффонады и эксцентрики, но постепенно оно все отчетливее будет клониться к трагическим нотам. И трагическим накалом должен быть отмечен один из последних эпизодов картины, в котором Нипернади наконец-то встретит женщину, способную понять его и разделить его духовную жажду. Она и он любят друг друга, но им не суждено быть вместе именно потому, что они слишком любят друг друга и, главное, слишком похожи друг на друга своей возвышенностью над прозой жизни, обыденным ее течением, в котором им никогда не укоренить свою любовь.

В конце Нипернади вновь встретится со своей женой, которая все эти месяцы (или годы?) ждала его, искала его и воспитывала детей. Она, как Неле из «Уленшпигеля», как Сольвейг из «Пер Гюнта» — символ вечной женской верности. Нипернади должен вернуться к своей жене, ибо она едва ли не единственное звено, связующее его с «дольним» миром.

«Нашел ли ты свою королеву?» — спросят у Нипернади, и он ответит: «Нет, не нашел, но я искал и буду вечно искать». Мир, таким образом, оказывается не замкнутым, не безысходным, а открытым в жизнь и наделенным духовной перспективой. И это главный итог, к которому приходит Нипернади и к которому должен прийти фильм в целом.

Нипернади в нашей картине сыграет актер Тыну Карк, который за последнее время создал в эстонском кино ряд запоминающихся социальных портретов и, казалось бы, в этих работах никак не предвосхищал такого героя, как Нипернади. Однако это не совсем так. Карк с самого начала обнаружил необычайную склонность к яркой и неожиданной импровизации, а это для новой роли очень важно. Вместе с тем работает на образ и актерская судьба, в которой социального героя неожиданно сменил лирический. Это переключение актера созвучно и моим внутренним поискам.

Впрочем, мне сейчас нередко задают вопрос, зачем вообще понадобились эти поиски. Занимался социально-исторической проблематикой — и вдруг такой зигзаг! Мало того, еще и Тыну Карка сбиваю с пути истинного. Однако этот фильм для меня не случаен. Не случаен он, думается, и для времени, в которое мы живем. И если в дальнейшем я буду делать вновь, как собираюсь, остросоциальную картину о современной эстонской деревне и о том, что не только земля должна благодарить людей, но и люди порой должны быть благодарны земле, то опираться на опыт сегодняшней своей работы буду непременно.

Интервью вел Л. Карахан

«Центрнаучфильму» —50— «Леннаучфильму»

Флагманы научного кино

Две крупнейшие студии научно-популярных и учебных фильмов празднуют свое пятидесятилетие. Одна из них находится в Москве, другая в Ленинграде, а день рождения у них один и тот же: 16 января 1933 года. Именно в этот день приказом по объединению Союзкино были учреждены два самостоятельных производственных коллектива — Московская фабрика научно-учебной и технической фильмы (Московская фабрика «Техфильм») и Ленинградская фабрика научно-учебной и технической фильмы (Ленинградская фабрика «Техфильм»).

Что побудило молодую, едва окрепшую Советскую республику, которой было тогда всего 15 лет, создать две кинофабрики для производства просветительных лент? Прежде всего, конечно, то, что стало характерным для всей нашей жизни с первых дней победы Великого Октября — забота о людях, о народе, стремление использовать все средства и возможности для массового просвещения. Вот чем руководствовались Коммунистическая партия и молодое Советское государство, принимая решение об организации новых киностудий, а по сути дела о создании своей отечественной научной кинематографии.

Ведь это сейчас у нас в стране 3 миллиона учителей, более 40 миллионов школьников, свыше 5 миллионов студентов, в каждой братской союзной республике получила многогранное развитие своя национальная культура. Теперь у нас нет ни одного неграмотного человека. Если бы он где-нибудь нашелся, на него смотрели бы так же, как на пришельца с другой планеты. Но тогда — в двадцатых, тридцатых годах — было еще огромное число людей, которые не умели ни читать, ни писать. Особенно много неграмотных было в деревнях, в кишлаках, в аулах. Школ в стране тоже было еще немного. Надо было принимать срочные меры к ликвидации неграмотности. И вот тут — в этой грандиозной просветительской работе, развернувшейся по всей нашей стране, большие и ответственные задачи были возложены на научное кино, о роли которого в духовной жизни народа не раз говорил В. И. Ленин. Ведь именно об этом мечтал он еще в 1907 году. «...Когда массы овладеют кино, — говорил Владимир Ильич, — и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

Прогнозы В. И. Ленина сбылись. С тех пор как все культурные ценности в нашей стране стали использоваться в интересах и на благо народа, научное кино получило самое широкое разви-

тие и стало мощным орудием научно-просветительской пропаганды.

Теперь уже десятки творческих коллективов в нашей стране выполняют эту благородную миссию, создавая фильмы научного содержания как для массового киноэкрана, так и для самых различных учебных заведений. Но по-прежнему наши юбиляры — московская и ленинградская студии научно-популярных и учебных фильмов остаются флагманами научного кинофронта, руководствуясь в своей деятельности указаниями партии, направленными на улучшение качества идеологической работы, на повышение уровня пропаганды естественно-научных и социально-экономических знаний.

Большой вклад в развитие советской научной кинематографии внесли своим творческим трудом выдающиеся деятели советского кино В. Шнейдеров, Н. Левицкий, Б. Долин, А. Разумный, А. Гендельштейн, В. Николаи, Я. Миримов, А. Пресняков, А. Чигинский, Б. Светозаров, М. Кауфман, П. Мосягин, В. Карин, М. Пискунов, А. Винницкий, Б. Павлов, Д. Яшин, Л. Анци-Половский, Э. Драбкин, Г. Троянский и другие пионеры советского научного кино.

Существенную помощь в становлении молодых коллективов оказали представители советской науки: профессор В. Н. Лебедев — основоположник отечественной микрокиносъемки, научный руководитель и автор многих замечательных научных кинокартин; академики Е. А. Чудаков, Н. Н. Бурденко, О. Ю. Шмидт, А. И. Опарин, Д. И. Щербаков и целый ряд других, чьи имена мы чтим и храним в нашей памяти. Их бескорыстному труду и безграничной преданности делу мы обязаны современными успехами.

В творческие коллективы студий пришло новое чудесное поколение: молодые режиссеры, драматурги, операторы, художники, киноведы — выпускники Всесоюзного государственного института кинематографии.

Приняв эстафету от деятелей научного кино старшего поколения, молодые кинематографисты стремятся обогатить палитру научного кино, найти новые формы и жанры научной кинопопуляризации.

Если внимательно присмотреться к тем явлениям, которые характерны сейчас для творчества многих наших авторов научных фильмов, нетрудно заметить, что эти процессы схожи с процессами, происходящими в художественной и документальной кинематографии. Деятели научного кино, как и прежде, ставят перед собой задачу отобразить в своих произведениях наиболее значительные проблемы, характерные для нашей действительности. Стремясь исследовать эти явления и процессы аналитически, четко отразить в фильмах свою авторскую позицию к предмету повествования, кинематографисты постоянно ищут новые средства художественной выразительности, новые краски, обогащающие язык наших фильмов.

Изменился и облик самих киностудий. Построены новые здания, оборудованные необходимой техникой для производства самых разных, в том числе и самых сложных по постановке научно-художественных картин. Одно осталось неизменным за истекшие пятьдесят лет: искреннее, неистовое желание творить для народа и ради народа, отдавая делу, которому служишь, всего себя и всю свою жизнь.

А. Згуриди,
народный артист СССР

С. Фрейлих

Этюды о стиле

Эйзенштейн и Довженко

Сущностные проблемы связаны, можно даже сказать, вытекают одна из другой. Занимаясь на протяжении ряда лет проблемой жанра, автор неизбежно подошел к проблеме стиля, поскольку существующие в тот или иной период жанры взаимодействуют, образуют систему. Система жанров есть стиль; можно сказать и так: жанр есть явление стиля. Первые этюды о стиле («Стиль как кинематографическая проблема» и «Об индивидуальном стиле») были опубликованы в журнале «Искусство кино» в 1981 году (№ 9).

Теперь проблема индивидуального стиля рассмотрена на сопоставлении характерных фигур классического кино (Эйзенштейн и Довженко) и современного (Тарковский и Шукшин). Обращение затем к более широкому кругу деятелей нашего многонационального советского кино позволит завершить исследование постановкой вопроса о чертах «современного стиля».

●

Эйзенштейн и Довженко обращались к одним и тем же фактам, но у каждого факт приобретает свою фактуру, у каждого кадр имеет свою «температуру», а повествование свой ритм.

Изучение их творчества шло в двух планах. Вначале нам нужно было осознать их как направление, то есть увидеть в совокупности. Это было монтажно-поэтическое кино — цельное по своей философской концепции направление. Эти выдающиеся мастера — к ним в равной степени относится и Пудовкин, — отразив в своих полотнах диалектику революции, соединили кино с марксизмом; они не только отразили революцию, они произвели революцию в самой природе кино, изменили его язык. Искусство отказалось от протагониста, масса стала жить по законам человеческой личности. В кино изменилась функция драматургии, система актерской выразительности, сама профессия режиссера наполнилась новым смыслом. Совместные усилия наших отважных новаторов увенчались созданием классики советского киноискусства. В природе их мышления есть сходство, оно проявляется в патетическом строении их картин.

Не менее важно также определить «несходство сходного» (В. Шкловский) этих мастеров. При ближайшем рассмотрении мы заметим, что у каждого из них своеобразно не только пространство кадра, но и движение кадра в кадр.

У Эйзенштейна кадр переходит в кадр по законам хроники.

У Пудовкина — по законам трагедии.

У Довженко — лирики.

В картинах Эйзенштейна события изображены так, словно они увидены глазами очевидца. «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» воспринимаются как хроника. Не случайно «Октябрь» в некоторых зарубежных справочниках оказался в разделе документального кино. Напомним и другое: М. Ромм в своей игровой картине «Ленин в Октябре», а затем и другие режиссеры во многих фильмах использовали эпизод штурма Зимнего из «Октября» как документальную цитату. Здесь коренится объяснение стиля Эйзенштейна. Изображая историческое действие, он переводит его в настоящее время. Стремясь придать действию характер хроники, он отказывается от традиционной интриги и актеров-«звезд», при этом не только внутрикадровое действие, но и картину в целом монтирует по закону хроники: он сохраняет реальность пространственно-временных связей. Это был важнейший момент в

истории советского кино, когда в соприкосновении с революцией развеялся, словно дым, иллюзорный мир русского буржуазного кино. Объективные задачи истории как нельзя лучше совпали с пристрастиями художника: он отважился создавать произведения экрана из первичной материи — жизни. В фильмах Эйзенштейна мы узнаем психологию поведения масс, в мотивах поступков людей раскрывается логика истории, по его картинам мы можем изучать прошлое, они убеждают, как научные исследования.

Конечно, не учебник и не хронику в буквальном смысле слова создает Эйзенштейн.

Речь идет именно о стиле. Чтобы о нем верно судить, следует вернуться к его концепции «монтажа аттракционов», которая была теоретической предпосылкой и «Стачки», и «Потемкина».

В самом определении «монтаж аттракционов» сведены несводимые, казалось бы, чисто производственное понятие «монтаж» и мюзик-холльно-цирковое — «аттракцион».

Эйзенштейн соединил хронику с игрой.

Лефовская концепция ликвидации образа материалом и документом обернулась созданием образа материалом и документом.

Новое искусство стремилось не только «в центр драмы двинуть массу», но и драму двинуть в массы, то есть сделать искусство доступным миллионам и миллионам трудящихся. Это было два встречных движения, о необходимости которых применительно к новому социалистическому искусству говорил Ленин.

Принцип «монтажа аттракционов» использовали и другие художники. Вскоре Довженко скажет, что он применил этот принцип в «Арсенале», а через сорок лет Ромм скажет об этом по отношению к «Обыкновенному фашизму».

Это не значит, что принцип оказался универсальным, в том числе и для самого Эйзенштейна.

Эйзенштейн менялся, развивались его взгляды на искусство, его теоретические посылы возникали как озарения в момент решения новых творческих задач. Так, в процессе монтажа «Октября» (масштаб которого не позволял вживаться предметно-чувственно в материал в той же степени, как это было в «Потемкине») возникла идея интеллектуального кино, которую режиссер осуществил в монтаже нескольких эпизодов картины.

Концепция интеллектуального кино возникла не как альтернатива кино эмоциональному, скорее наоборот — здесь было стремление расширить сферу эмоционального воздействия и на область науки, философии, политики, борьбы классов и, наконец, борьбы идей. Интеллектуальное кино пыталось, как это иногда поверхностно трактуется, не заменить образы понятиями, а найти связь между ними, разрушить границу между логикой понятий и логикой чувств, найти новые структуры драматургии, чтобы зритель не умозрительно воспринимал идею (в том числе смысл «Капитала» Маркса — его Эйзенштейн пытался экранизировать), а «пережил идею» (выражение принадлежит Брехту, чьи поиски в области эпической драмы так близки поискам Эйзенштейна в области драматургии эпического фильма).

Другим подходом к той же проблеме явился принцип «эмоционального сценария», осуществленный Эйзенштейном в фильме «Бежин луг».

Его рабочие гипотезы, возникшие в разные годы, теперь ясны в своей взаимозависимости.

«Последышем» теории интеллектуального кино стал принцип «внутреннего монолога», а возникшая еще в недрах немого кино идея «вертикального монтажа» была затем развита в исследовании именно под таким названием и практически осуществлена в фильме «Александр Невский», а затем в «Иване Грозном».

Пристрастие к теории объясняется не только личным складом его ума, каждым фильмом Эйзенштейн постигал еще неизвестные к тому времени возможности кино.

Можем ли мы понять творчество Эйзенштейна как целостную систему (а стало быть, стиль) без связи практики режиссера с развитием его эстетических идей? Кино сначала было немым, потом стало звуковым, каждый из этих этапов был необходим, и каждый необходимо было преодолеть на пути к синтезу, осуществленному в современном звукозрительном кино. Эту задачу он решил: практически:

во второй серии «Ивана Грозного», теоретически — в итоговом исследовании «Неравнодушная природа». И картине, и исследованию суждено было увидеть свет уже после смерти Эйзенштейна, но только когда они вышли, мы осознали глубинную связь его теории с практикой, осознали закономерности его творческого развития.

На пути к синтезу Эйзенштейн искал в драматургии экрана «раздражители», которые могут одновременно идти и по каналу «чувства», и по каналу «рацио».

Поиски на этом пути были сверхзадачей его жизни.

В статье 1929 года с симптоматичным названием «Перспективы» он чертил для себя со свойственной ему категоричностью огромную программу:

«Дуализму сфер «чувства» и «рассудка» новым искусством должен быть положен предел.

Вернуть науке чувственность,

интеллектуальному процессу его пламенность и страстность.

Окунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действенности.

Оскопленности умозрительной формулы вернуть всю пышность и богатство животно ощущаемой формы.

Формальному произволу придать четкость идеологической формулировки» [1].

Сколько раз мы, киноведы, цитировали эти слова, теперь они приобретают новый смысл в контексте о стиле режиссера.

Фильмы Эйзенштейна имеют отчетливую идеологическую установку, она всегда может быть сведена до простейшей формулы, но выражается она всегда в богатстве «животно ощущаемой формы».

Разумеется, речь идет не о химической формуле, а об идее: личностная, выстраданная, она несет в себе зерно художественности и потому чувственна изначально.

В «музыке революции», о которой говорил Блок, Эйзенштейн расслышал борение двух тем, варьируясь, они властно звучат не только в его картинах о революциях — русской или мексиканской, они определили его видение и современности, и событий далекого прошлого.

Маяковский помнил, когда, где и при каких обстоятельствах внезапно рождались в его сознании темы, рифмы его будущих стихов и поэм.

Эйзенштейн оставил нам немало свидетельств такого рода. Приведем два из них. Оба относятся к годам гражданской войны, когда мир обретал в титанической борьбе новое единство.

Одна тема связана с идеей коллективных действий масс, осознающих себя в переломные ситуации истории:

«...Это впечатление я помню как сейчас.

Станция Ижора...

Река Нева...

Семнадцатый год...

Школа прапорщиков инженерных войск.

Лагерь.

Учебные занятия.

Понтонный мост!

Как сейчас помню жару.

Свежий воздух.

Песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей!

Они двигаются размеренными дорожками.

Разученными движениями и слаженными действиями они выстраивают безостановочно растущий мост, жадно пересекающий реку.

Где-то среди муравейника двигаюсь я сам.

На плечах — кожаные квадратные подушки.

В квадратные подушки упираются края настила.

И в заведенной машине мелькающих фигур, подъезжающих понтонов,

с понтона на понтон перекидываемых тяжелых балок

или легких перил, вырастающих канатами,

легко и весело носиться подобием «перпетуум мобиле»

от отстающего берега к концу все удаляющегося моста!

Строго заданное время наводки распадается на секунды отдельных операций,

[1] Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 42—43.

медленных и быстрых, сплетающихся и расплетающихся,

и в расчерченных линиях связанных с ними пробегов как бы отпечаток в пространстве их ритмического бега во времени.

Эти отдельные операции сливаются в единое общее дело, и все вместе взятое сочетается в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса коллективного творчества и созидания.

А мост растет и растет.

Жадно подминает под себя реку.

Тянется к противоположному берегу.

Снуют люди.

Снуют понтоны.

Звучат команды.

Бежит секундная стрелка.

Черт возьми, как хорошо!

Нет, не на образцах классических постановок, не по записям выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым партитурам, не в сложных эволюциях кордебалета и не на футбольном поле — впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, в разном темпе снующих по графику расчлененного пространства, игру их пересекающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую форму сочетания этих путей — сбегающихся в мгновенные затейливые узоры, с тем чтобы снова разбежаться в далекие и несводимые ряды.

Понтонный мост, с песчаных берегов вырастающий в необъятную ширину реки Невы, впервые раскрыл передо мной всю прелесть этого увлечения, никогда меня уже не покидавшего!» [2].

Разве не стихотворение в прозе прочли мы только что, а ведь это всего-навсего отрывок из теоретического труда Эйзенштейна «Неравнодушная природа». Отрывок дает нам представление о стиле автора. Воспоминание о конкретном событии мизансценировано, дано в ритме и раскадровке, напоминающей построение кульминационного эпизода «Броненосца «Потемкин». Секундомер в этом отрывке и манометр в машинном отделении броненосца выполняли одну и ту же функцию — они, как учащающееся сердцебиение, фиксировали нарастание ритма действия до критической точки, сулящей взрыв или переход в противоположное состояние. До самого последнего момента равновесие не предопределено, и этот прием экстаза, прием «выхода из себя» проявлен в обоих случаях с одной и той же задачей. Конечно, дело не только в «приеме», мы видим здесь и совпадение «взгляда». Взгляда на историю и на роль народных масс в переломные моменты развития. Как и в отрывке этом, в «Потемкине» в момент кульминации тоже возникает м о с т: он перекидывается от массы на берегу Одессы к палубе восставшего броненосца, и это единство держит равновесие картины.

Антитезой этому возникает в картинах Эйзенштейна образ хаоса, механической силы рока, которая препятствует объединению людей и выходу их к цели.

О том, как возникла и залегла в его сознании эта тема, художник оставил нам не менее внушительное свидетельство:

«...Когда-то я себя спрашивал, что самое страшное?

И самое страшное рисовалось мне живым воспоминанием железнодорожных путей под Смоленском в гражданскую войну.

Количество путей неисчислимо.

Количество товарных составов на них... еще более неисчислимо.

Вероятно, так не говорят. Но количество их именно таково.

Гигантская пробка, в которую зажаты эти темно-красные змеи, рвущиеся вслед наступающим армиям.

Пока что они притихли у Смоленска, но ежеминутно готовы потоками ринуться дальше.

Товарные поезда, как необъятной длины киты, лежат в заводи холодных рельсов запасных путей Смоленска.

Гляньте на их спины с тонкого мостика, переброшенного через их ширину.

Длина их вправо или влево скроется вдали и сольется с пылью отдаленных разъездов, ушедших во тьму.

Так, сливаясь со мглой, исчезают без конца огни Лос-Анжелоса (города в 90 километров

[2] Эйзенштейн С. М. Избр. произв., т. 3, с. 325—326.

длины), когда, кружась, спускается самолет. Пронзительно болят баранные перепонки. Стучат виски...

Так же стучат виски, когда стараешься охватить это ночное марево чешуйчатых спин эшелонов. В темноте они движутся взад и вперед.

Забавно и хрипло играют в темноте рожки стрелочников.

Не они ли навели меня на мысль о ночных дальних свиристелках в ночной сцене, в канун Ледового побоища в «Невском»?

Не менее необъятен и страшен этот парк неодушевленных и все же подвижных чудовищ, когда снизу между рельсами и под колесами их пробираешься в поисках своей теплушки.

Я живу в двадцатом году в теплушке на путях.

Хотя работаю я в политуправлении фронта, но город Смоленск так перенаселен, что часть из нас продолжает обитать в теплушках.

Со стуком из темноты в темноту перескальзывают плотно зажатые двери теплушки. Или проносятся линией пунктира, какой чертят эти пути на картах, бледные прямоугольники раскрытых вагонов порожняка.

Стучат молотки по осям, как в кошмарах Анны Карениной.

И в темноте хрипят рожки.

И, мерно привскакивая, как в странном танце, переводятся стрелки.

Красный свет меняется на зеленый.

Зеленый — обратно в красный...

Но самое страшное не это.

Не ночные часы поисков вагона вдоль километров молчаливых вагонов,

не страшная жара раскаленных крыш под полуденным солнцем, когда лежишь больной...

но хвост эшелона, длинного, бесконечного, в десятки и десятки вагонов длиной, хвост эшелона, который пятясь назад, тупой мордой последнего вагона движется на вас.

Мерцает красный «тыльный» фонарик одиноким невидящим глазом.

Ничто его не остановит.

Ничто не может его удержать.

Далеко на другом конце — машинист.

И с его места он ничего не видит.

Противник. Жертва. Случайный встречный. Все могут оказаться на его пути.

Но ничего не остановит медленного движения красного неморгающего глаза, торчащего из тупого рыла последнего вагона, носом своим въедающимся в сумерки...

Сколько раз в часы блужданий моих по путям так предательски, еле-еле постукивая, как бы подкрадываясь, из темноты в темноту, то на меня, то мимо меня, то рядом со мной шныряли ночные чудища эшелонов.

По-моему, это они, их неумолимый, слепой, беспощадный ход перекочевал ко мне в фильмы, то одеваясь солдатскими сапогами на Одесской лестнице, то обращая свои тупые рыла в рыцарские шлемы в Ледовом побоище, то скользя в черных облачениях по плитам собора вслед свечке, дрожащей в руках спотыкающегося Владимира Старицкого.

Из фильма в фильм кочует этот образ ночного эшелона, ставшего символом рока»[3].

Не снова ли стихотворение в прозе мы прочли, но на сей раз не под названием «Мост», а на другую, противоположную тему — «Рок»?

Рок — это «страшное», это «тупик». Он возникает не только в картинах, упомянутых самим Эйзенштейном — в «Потемкине», в «Невском», в «Грозном», но и в «Стачке», и в «Октябре», и в «Старом и новом», он присутствовал и в картинах, которые режиссеру не удалось завершить — «Бежин луг» и «Мексика».

Страшное имеет не только конкретно-историческое содержание, страшное — чувственно, оно имеет цвет («красный неморгающий глаз»), имеет звук («предательское постукивание»), то есть страшное живет не только в социальном опыте, но и в подсознании, связь между ними обнаруживается в моменты прорыва черно-белого экрана в цвет, немого экрана в звук. Контрапункт, о котором немало написано в связи с творчеством Эйзенштейна, есть в своей глубокой основе столкновение двух разных, постоянно сливающихся в его картинах тем: «Мост» и «Рок».

Абсолютизируй художник какую-то одну тему, он не стал бы для нас тем, кем теперь

[3] Эйзенштейн С. М. Избр. произв., т. 1, с. 466—467.

является. В одном случае он не избежал бы прямолинейного эпоса, не имеющего выхода, даже потенциального, в трагедию. В другом — оказался бы в сумеречных тупиках подсознания, о чем можно судить по его собственному крылатому выражению: «Если бы не произошла Октябрьская революция, мы бы все были декадентами».

В исторических фильмах Эйзенштейн не уходил от современности, он проникал в глубины исторического процесса, который захватывал и современность, движение в глубь истории было для него движением в глубь сознания, поиск способа выражения связи истории и сознания он называл «грунд-проблем» — главная проблема его творчества, его страсть.

Важнейшим моментом здесь оказались поиски путей соизмеримости изображения и звука. Его интересовала зрительная сторона музыки. Здесь он обнаружил ее чувственность. Здесь он выходил в сферу чувственного мышления.

Иногда ошибки Эйзенштейна на пути этих поисков, дерзкие опыты предвзято рассматривались как изначальное предпочтение формы... содержанию. «Звукозрительный образ, — отбивался он от обвинений в формализме, — есть крайний предел самораскрытия вовне основной движущей темы и идеи творения...» [4]

Когда он хотел в «Потемкине» показать «технику революционного восстания» [5], он имел в виду хронику чувств восстания.

Зритель физически ощущает неизбежность взрыва, отсюда поразительное воздействие картины на людей самого различного социального опыта.

Понятие хроники не следует сужать до значения стилистики, хроника была методом Эйзенштейна, она в равной степени относится и к «Грозному» — здесь событие тоже рассматривается в настоящем времени через людей и предметы.

Грозного мы видим впервые в момент облачения — сначала он в белой сорочке, потом на нем постепенно появляются роскошные знаки самодержавной власти, на наших глазах человек становится царем.

Так же в «Мексике»: герой поворачиваясь, накручивает на себя перед корридой длиннейший пояс, и юноша становится тореадором.

Люди, предметы неделимы, они часть одной и той же натуры — животно-ощущаемой формы. Вспомним снова: цвет — не окраска предмета, цвет — предмет. Теперь нам яснее смысл этих слов. Форма — не оболочка предмета, а ее чувственное выражение. И если две темы — мост и рок — стали личными темами Эйзенштейна, то они находят у него и личностное выражение — в чувственной вещности и монументальности барокко.

В эйзенштейноведении связь стиля режиссера с приемами барокко, по-существу, не освещена, а между тем у самого Эйзенштейна находим на сей счет указания совершенно определенного свойства.

«...При встрече моей с Мексикой она мне показалась во всем многообразии своих противоречий, как бы проекцией вовне всех тех отдельных линий и черт, которые, казалось бы, в подобии комплекса-клубка я носил и ношу в себе.

Простота монументальности и безудержность барокко — в двух его аспектах, в испанском и ацтекском...

Двойственность этих симпатий повторяется вновь в одновременном увлечении строгостью белизны костюма пеона — костюма, который и цветом и прямолинейностью силуэта кажется первым шагом — tabula ras'ой [6] костюма вообще.

И рядом перенагруженные золотым шитьем скульптурности золотых и серебряных барельефов, горящих поверх синего, зеленого, оранжевого и вишневого атласа из-под черных шапочек героев участников корриды.

Перенагруженность, перекликающаяся с обилием мантонов [7] и мантилий их поклонниц из черных и белых кружев, высоких испанских гребней, вееров, горящих, переливающихся и сверкающих по воскресеньям под палящим зноем на ступенчатых уступах зрительских мест вокруг арен «крови и песка».

---

[4] Эйзенштейн С. М. Избр. произв., т. 1, с. 510.

[5] Там же, с. 121.

[6] Tabula rasa — чистая доска (*лат.*). — *Ред.*

[7] Большой платок, шаль (*исп.*). — *Прим. С. Эйзенштейна.*

И те и другие были мне дороги и близки.
И тем и другим я был созвучен.
И те и другие казались мне созвучными мне.
И в массу тех и других я одинаково жадно вгрызался объективами несравненной кинокамеры Эдуарда Тиссэ»[8].

Конечно, столь сильное увлечение приемами барокко объясняет и «перегруженность», которую мы встречаем иногда в картинах Эйзенштейна, в частности в «Октябре», — особенно в интерьерах Зимнего дворца. Правда, здесь прием используется как бы в ироническом плане: в ночной смене дружинниц из «бабьего батальона», расположившихся в апартаментах императрицы, заполненных изысканными предметами роскоши, и в сцене «восхождения» Керенского по парадной лестнице, лестнице, созданной Растрелли именно в стиле барокко; «восхождение» переходит в кадр с изображением чванливого павлина, как бы олицетворяющего Керенского.

Здесь возникает проблема выразительности человека.

Актеры психологической школы с их бытовой правдой непросто уживались в композициях Эйзенштейна.

Впервые написал об этом Николай Черкасов в «Записках актера», в определенное время это считалось наветом, то есть чуть ли не отголоском былых проработок Эйзенштейна. А между тем это важное замечание артиста, оно помогает нам лучше понять режиссерский стиль, который другим быть не мог. В «Невском» и «Грозном» Черкасов не мог играть так, как он играл, например, в «Депутате Балтики», романная форма которого близка природе психологической трактовки человеческого образа. В эпическом кино мизансцена не подчиняется актерскому самочувствию, она может быть и самодовлеющей, она сама имеет самочувствие. Следует обратить внимание, как в «Грозном» актеры разных, а подчас и противоположных школ (Черкасов, Целиковская, Названов, Жаров, Бирман, Кузнецов, Бучма, Кадочников, Балашов) в кадре никогда не противоречат ни друг другу, ни стилю кадра. Нет, не логикой кадра насилует режиссер чувство актера, камера Тиссэ уравнивает людей и предметы композиции, которая сама человечна. Это только кажется, что Эйзенштейн, творя, больше тратил разума, нежели сердца. Сама жизнь его подтвердила обратное: он умер в пятидесятилетнем возрасте, и если сердце его было истрачено больше меры (казалось, оно принадлежит семидесятипятилетнему человеку), то могучий мозг его словно был в начале жизни человека, на пороге двадцатилетия. А вот и пример непосредственного акта творчества. На съемках «Бежина луга» (сцена убийства Степка), после того как раздался выстрел, мальчик, сделав несколько шагов во ржи, рухнул, режиссер, подав команду «стоп!», разрыдался. Художник прощался со своим героем. И если такого рода переживание оставалось за кадром, это не значит, что его не было вообще, в кадре оно приобретает эпическое достоинство[9].

Стиль — личностное выражение времени.

Эйзенштейн родился в 1898 году, то есть на самом исходе XIX века, а творил в веке XX, который решал проблемы, выдвинутые в предыдущем столетии. Социальные противоречия века разрешались массами, вышедшими на историческую арену. Эйзенштейн нашел способ изображения массы в решающие, поворотные моменты истории. Матросов он показывает в момент восстания, большевиков — в момент Октябрьского переворота, крестьянство — в момент столкновения *старого и нового* («Старое и новое» начинается сценой, где крестьяне-братья, деля имущество, распиливают избу). Образ раскалывающегося, разъятого мира возникает во всех его картинах, от «Стачки», до «Ивана Грозного».

Проникая в самую глубину противоречий человеческого общества, заглядывая в тайну мира разъятого, он не эстетизирует ужас разрушения, его интересуют секреты, причины, связи, возникновение нового единства. Наступает новый этап в развитии не только искус-

[8] Эйзенштейн С. М. Избр. произв., т. 1, с. 442

[9] Сведения о том, как снималась указанная сцена «Бежина луга», автор почерпнул из состоявшейся 6 августа 1982 года беседы с Ф. Л. Левшиной ассистентом режиссера и супругой А. И. Левшина, соратника Эйзенштейна.

ства, но и культуры в целом, когда критика распада, срывания всех и всяческих масок, отчаяние выводят художника из состояния разделенности и делает участником борьбы за новое равновесие. Равновесие это диалектично, оно не конец развития, а выход в новое состояние, равновесие это — момент, момент истины. Революция была для Эйзенштейна озарением, она определила его эпический размах, полифонизм, сравнимые, пожалуй, с мощью Баха, перед которым Эйзенштейн преклонялся и которого считал своим учителем. В картинах Эйзенштейна клубится время, в них резонируют и его личные драмы. Революция ворвалась и в его семью, вывела из узколичных интересов, расколола. Выходец из буржуазной семьи, он стал певцом революции. Навсегда отложился в его сознании и конфликт с матерью, он отзовется в трактовке образа княгини Евфросиньи Старицкой и больше всего в трагической сцене, когда обезумевшая Старицкая причитает над сыном Владимиром, которого любила и сама была причиной его гибели.

Эйзенштейн мог стать и инженером, и художником, и писателем, искусствоведом, педагогом — в каждой из этих областей осталось после него незаурядное наследство, но стал он именно кинорежиссером, потому что в самой этой профессии, как отрасли творчества, как нигде выражается объединяющая способность творца. Я имею сейчас в виду не организаторскую сторону этой работы, а ту объединяющую способность творчества, которая связана с синтетическим искусством кино. Сама по себе режиссура есть полифонизм в творчестве, конечно, это касается любого режиссера; Эйзенштейн довел это до высот мастерства, по-новому открылась не только эта профессия, но полифоническая природа самого искусства кино.

Мы подчеркиваем своеобразие Эйзенштейна не для того, чтобы возвысить его над процессом или поставить особняком. Неповторимость художника изучается не для этого. Художник, не имеющий своего взгляда на жизнь, тонет в скучном пересказе событий действительности. Стиль — это трактовка. Только в искусстве своеобразного художника проявляются общие законы жизни и искусства.

Эйзенштейн и Довженко выразили общие философские принципы, оба принадлежат к эпическому кино, но эпос у каждого из них столь различен, что они как бы сами напрашиваются на сопоставление. Находясь на флангах одного направления, они нам указывают, как был широк фронт поисков в искусстве, как многообразно оно уже было в самих истоках.

Эйзенштейн, соединив хронику с игрой (не только в «Потемкине», но и в «Грозном»), сохранил пространственно-временной принцип хроники. О такого рода близости эпопеи и трагедии писал и сам художник, писали и исследователи его творчества. Теперь этот принцип мы осознаем как проявление его индивидуального стиля. В его ви́дении, совершенно неповторимом (картину режиссера можно узнать и по отдельному ее кадру), событие тем не менее сохраняет свои объективные сцепления, свой конкретный ход, то есть режиссер как бы работает и как художник и как ученый-историк. Его картинами мы не только наслаждаемся, по ним можно безошибочно судить о ходе изображенных событий.

В картинах Довженко событие воспроизводится как воспоминание поэта, как переживание. Это не значит, конечно, что он был менее дотошен в изучении событий, и все-таки по его «Арсеналу» не перескажешь ход восстания на знаменитом киевском заводе. В картине хроника восстания перевоплощена в поэтический сказ.

Стиль Довженко — субъективный эпос.

Из его картин в мировом киноведении больше всего анализировалась «Земля», что, конечно, не случайно: «Земля» — поистине шедевр, наряду с «Броненосцем «Потемкин» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина она была названа кинокритиками мира среди двенадцати лучших фильмов всех времен и народов.

Фильм о коллективизации Довженко ставил по горячим следам событий, но события эти художник видел как бы издалека, когда муки борьбы уже миновали, прояснился их исторический смысл.

Эта дистанция есть проявление тенденциозности художника, убежденного в исторической правоте происходящего.

— Мой фильм — большевистский, — сказал однажды Довженко.

Это было сказано по поводу «Звенигоры»; Довженко имел право потом сказать так по поводу каждой своей картины.

Тенденциозность художника питает эпичность «Земли», и нигде она так не проявляется, как в изображении природы и массовых сцен.

В картине нет пейзажа в обычном смысле этого слова. Пейзаж в ней — не окно в природу из павильона, не натурная сцена.

Природа — месгожительство человека.

Нет в картине и «народных сцен» в старом, традиционном смысле этого определения, которое бытовало в русском дореволюционном кино.

Здесь главное открытие Довженко, которое он сделал вместе с Эйзенштейном и Пудовкиным. Основой их эстетических открытий стало то, что наперекор всем кинематографическим традициям они решились поставить в центре действия массу. Они разгримировали статиста массовки и показали его истинное, историческое значение.

В каждой картине Довженко есть дед.

Дед — не старость.

Дед — вечность.

Художник не идеализирует своих стариков, он не льстит народу. Народ — не только тракторист Василь, но и его антагонист Хома. Их роды, как корни, ушли в одну почву, корни переплелись, здесь невозможно выкорчевать противника, чтобы не ранить и себя самого.

Кульминационные сцены — это массовые сцены. Они бурлят, здесь сходятся прошлое и будущее. Когда хоронят Василя, новые революционные песни переплетаются над движущейся массой со старыми, обрядовыми, мелодии, сталкиваясь, заполняют все пространство над селом в этот момент прощания с Василем, погибшем на переломе эпох.

Ирония, скользнувшая когда-то в улыбке Василя, царит в картине.

В финале его Наталка обнимается уже с другим. И в этой короткой сцене тоже есть всеприятие и всеотрицание, ибо здесь есть и горечь измены, и радость бессмертия.

Картина кончается тем, чем началась: вся земля усеяна яблоками и арбузами, идет дождь, капли дробятся об упругость зрелых плодов.

Соразмерность частей «Земли» опирается на неповторимый довженковский темпоритм, изумительный в своих взлетах и снижениях, придающих немой картине почти музыкально-обозначенную законченность. Средствами пластики и монтажа Довженко достиг цельности, художественной замкнутости, исчерпывающей, казалось бы, сами возможности дозвукового кино.

И если Эйзенштейн сказал, что на пути «Потемкина» дальнейшей продвижки быть не может, то в этом смысле Довженко мог бы сказать то же самое по отношению к «Земле».

Другое дело «Арсенал». И хотя к нему не так часто обращаются, в нем очевидны выходы и в позднего Довженко, и в практику современного кино вообще.

Структура «Арсенала» не замкнута. В действии нет завязки (персонажи, которых мы видим в первой трети картины, больше уже потом не появляются), развязки в картине тоже нет, действие как бы обрывается на кульминации — в сцене расстрела главного героя, рабочего Тимоша. Эта знаменитая сцена, в которой герой остается невредимым, словно его заворожили от пуль, относится к «довженковским неправдоподобностям» (определение Максима Рыльского), объяснение которым мы находим в его видении времени и пространства, событий и людей, причин и следствий.

В лекции студентам ВГИКа, состоявшейся 13 декабря 1949 года, Довженко говорит: «...У меня в фильме «Арсенал»... рабочие заряжают орудие, которым они будут бить по городу, по белякам. Когда они зарядили орудие и посмотрели друг на друга, я помню, я решил так: думаю, постой, это великая минута. Я не должен ее продешевить. Ведь во имя этого мгновенья строилась вся картина, и вот наконец рабочий класс подходит у ме-

ня к тому, чтобы начинать. И вдруг «бух» — и все. Нет, постой — я обязан здесь подумать и обязан найти какое-то средство выражения, правдивое, но которое бы мне эту великую минуту преподнесло соответственно ее значению.

И я не стреляю. Я показываю разных людей в городе — какого-то еврея-сапожника, какого-то бюрократа, который сидит и прислушивается, показываю рабочие семьи, детей. В какой-то семье, очевидно, знают, что́ должно произойти, и какие-то женщины боятся, показываю рабочего у станка, на котором крутится какая-то деталь. Я растягиваю время (разрядка моя. — *С. Ф.*) и создаю атмосферу, чтобы показать, как это все отразится на судьбе этих людей. И вот почти статично вы ощущаете величие минуты»[10].

Те или иные законы в искусстве не принадлежат только тем, кто их сформулировал. Мы же, например, «цайт-лупу» («крупный план времени») раз и навсегда отнесли по ведомству Пудовкина, поскольку он сказал об этом впервые, а принцип «монтажа аттракционов» — исключительно по ведомству Эйзенштейна, который дал это определение и его теоретически обосновал. При таком подходе мы обедняем значение того или иного художественного принципа. Осознание его всеобщности как раз и является стимулом к постижению оригинальности, неповторимости его применения именно этим художником.

Автору уже приходилось писать о своеобразии применения в творчестве Довженко принципа «монтажа аттракционов». Дальнейшее исследование вопроса показывает, что сочетание «монтажа аттракционов» (способствующего зрелищности и открытой тенденциозности) и «времени крупным планом» есть взаимодействие тенденции и поэзии.

«Политическое» и «поэтическое» в эстетике Довженко синонимы, и это говорит об органичности его как художника и мыслителя.

Довженковское «растянутое время» — не частный прием. В осмыслении его он обращается не только к кинематографическим традициям, но и к литературе. В уже упомянутой лекции студентам он указывает на писателя, у кого он сам брал уроки:

«В описании Гоголя в «Тарасе Бульбе», в этом гениальном сценарии, который написан Гоголем сто лет назад, говорится о том, как заряжают заграничное орудие, и перед тем, как заряжают заграничное орудие, и перед тем, как выстрелить. Гоголь описывает, еще не выстрелив заранее, как заплачут те, по которым выстрелят. А потом уже стреляет»[11].

Литературный прием не просто пересаживается в кино, он превращается в принцип, становится стилем, кинематографическим стилем.

Стиль повествования у Довженко состоит в том, что автор рассказывает не подряд, а как бы лишь то, что запомнил, что врезалось в память и разбудило воображение. Действие проскакивает на кульминациях, оставляя за кадром быт и неистовство еще неосмысленных непосредственных переживаний. Условность манеры повествования, с которой мы встречаемся в «Арсенале», проявляет себя и в патетических сценах, и в сценах комедийно-гротесковых. Эта условность не преднамеренна — она есть результат переживания, результат экстаза, объясняющая выход в иную меру правдоподобия. В структуре картины есть два момента, два динамических «аттракциона», с помощью которых Довженко как бы разгоняет действие, чтобы преодолеть притяжение быта и повседневных психологических мотивировок. Первый раз это происходит в эпизоде, когда эшелон с демобилизованными срывается с тормозов и бешено мчится мимо станции; второй раз — когда красные артиллеристы мчат на шестерке лошадей убитого товарища, привязанного к лафету. И опять-таки не следует думать, что в этих двух сценах такого рода движение является только приемом. Как раз именно в поэтическом кино 20-х годов движение перестало быть только приемом, оно обрело новый смысл, ибо стало служить выражению многообразия и полноты жизни. Киноискусство освобождалось, с

[10] Довженко Александр. Я принадлежу к лагерю поэтическому. Статьи, выступления, заметки. М., 1967, с. 272.

[11] Довженко Александр Я принадлежу к лагерю поэтическому, с. 272—273.

одной стороны, от театральности, с другой — от фетишизации движения в приключенческих фильмах. Движение освободилось от функциональности, от фабульных причин, оно стало мотивироваться смыслом, настроением. В этих двух моментах движение переключается на регистры необыкновенного, и мы уже не спрашиваем, почему начинают разговаривать лошади, почему летний пейзаж в пределах одной сцены сменяется зимним, не удивляемся, когда на стене оживает портрет Шевченко, и поэт, как живой, гасит зажженную перед ним лампаду. Мы воспринимаем как должное, что короткий миг перед выстрелом по врагу арсенального орудия растягивается во времени и пространстве — разве это не внушает нам мысль о силе духа пролетарского восстания, о его мировом значении? Возвышенное не было у Довженко абстрактным. Едва достигнув общечеловеческого, почти космического масштаба, он тут же возвращается к земному, обычному переживанию. Он неоднократно говорил о том, что художник должен работать двумя кистями: крупной выписывать пространство, время, скорости; мелкой — ресницы, едва уловимые человеческие переживания. В сцене бешено мчавшегося поезда без тормозов мы успели разглядеть веселого гармониста, а потом, в момент катастрофы, гармошка выскочила из его рук и уже на платформе, одна, изогнулась и издала последний вздох. Перед бешеной скачкой артиллеристы, укладывая убитого бойца, перехватывают лицо веревкой, чтобы голова не билась о лафет. Бойцы привозят убитого к матери, которая ждет их над свежей могилой. Довженко не считал необходимым объяснять, откуда мать знала, что сын погиб. Зрителю, который недоумевал по этому поводу, он ответил, что мать убитого сына всю жизнь стоит над его свежей могилой.

Если Эйзенштейн привил эпическому фильму приемы стиля барокко, то в стиле Довженко мы ощущаем причудливый сплав приемов фольклора и экспрессионизма. Пожалуй, больше всего это чувствуется именно в «Арсенале» — в изображении кошмаров войны, в начальных сценах и в финальном эпизоде расстрела арсенальцев. В этом же ключе дана и сцена возвращения фронтовика к жене, у которой в его отсутствие появился ребенок. Аналогичная сцена происходит трижды: с русским солдатом, немецким, французским. Трижды возникает в этих сценах горестный вопрос: кто? В каждом из этих эпизодов, происходящих в разных странах, повторяется одна и та же мизансцена, и это только усиливает драму. Расположение фигур в декорации, использование одного сильного источника освещения подчеркивают смятение, сгущают драму, придают ей почти фантастический смысл. Но здесь как раз и обнаруживается, что приемы экспрессионистов можно использовать в совершенно различных целях. Экспрессионисты в кино противопоставили себя натуре, они отдали действие во власть декорации, с их мечущимися линиями и плоскостями, в которых подчеркнуто ненатуральными должны были быть и игра актера, его грим, жест, движение, — все это должно было выразить состояние смятения, ужаса. (Вспомним, что именно в картинах экспрессионизма, который свое классическое выражение нашел в немецком кино первой половины 20-х годов, художник-декоратор считался таким же творцом фильма, как сценарист и режиссер.) Протест против насилия в годы послевоенного хаоса приводил художников этого направления к отрицанию самой объективной действительности, к утверждению «абсолютной власти мозга», что проявилось в крайних формах субъективизма.

Беря в свой арсенал приемы экспрессионизма, Довженко решительно выводит действие на натуру со всеми вытекающими отсюда последствиями. Он соединяет, казалось бы, несоединимое: субъективность, рационализм экспрессионизма и естественность фольклора с его наивной эпичностью. Такой синтез мог произойти на базе революционных изменений действительности. Синтез не лабораторная проблема. За ним всегда стоит новое соотношение личности и истории. Элементы, которые составляют синтез, не остаются в своем прежнем состоянии, они преобразуются и создают новое художественное единство, новый стиль.

Говоря о стиле Довженко, мы касаемся прежде всего «Арсенала», конечно, не только потому, что о нем писалось меньше, нежели о знаменитой «Земле», есть тут и другое, более существенное объяснение: относящийся одновременно к политическому[12] и поэтическому кино, «Арсенал», как никакой, может быть, фильм, дает пищу для размышлений о природе национального кино; интерес же к этой проблеме закономерно сейчас возрос в связи с пройденным только что нами рубежом — 60-летием образования Союза Советских Социалистических Республик.

По поводу «Арсенала» в критике можно встретить определения: «политический фильм», «поэтическое кино», «украинское кино». Стоит упустить один из этих моментов, и наше представление о стиле картины будет неполным.

Фильм посвящен восстанию рабочих киевского завода «Арсенал», поднятому против буржуазно-националистической Центральной рады. В фильме семь частей, о восстании рассказывается в последних трех, то есть художник дает не хронику восстания: хронику он перевоплощает в поэтический сказ.

Довженко начинает издалека, на восприятие сказа настраивает нас первый же титр.

— Ой, было у матери три сына...

Мы видим сцены первой мировой войны. Они набросаны кистью отнюдь не баталиста. Сцены, как правило, воспроизводят моменты после сражения или перед сражением. Или просто пейзаж войны: поле, обезображенное колючей проволокой, серое небо, низкий горизонт, один-единственный труп. Или: силуэт двух фигур — застыл, оцепенел немецкий солдат, словно осознал бессмыслицу войны, офицер грозит ему, а затем стреляет в спину из парабеллума.

В такой же манере исполнены сцены в тылу. Опустошенная деревня. Сидит на полу безногий инвалид с «Георгием» на груди. Женщина пашет поле. Пустынная улица: стоит другая женщина, проходит урядник, наверное, единственный уцелевший мужчина в селе; урядник остановился около женщины, воровато оглянулся, потрогал ее грудь, пошел дальше, женщина словно его и не заметила. Экран здесь кричит об опустошенности человека, от сцены веет жутью. В свое время именно эта сцена произвела большое впечатление на Анри Барбюса.

В каждом эпизоде «Арсенала» есть свой скрытый раздражитель, свой импульс. Как правило, он обнаруживается сполна не в самом этом эпизоде, а уже в другом. Художник прорывается к вещам, совершенно не связанным между собой, к событиям, которые и не подозревают, что могут корреспондироваться. Вот, например, как последовательно нагнетается драматизм в сценах, фабульно совершенно не связанных между собой. В пустой избе дети просят есть у матери, она не владеет собой и в ожесточении бьет их; однорукий инвалид (пустой рукав, завязанный узлом, треплет ветер) пашет, лошадь устала, заупрямилась — не двигается, инвалид берет в зубы вожжи и кнутом бьет ее до изнеможения, бьет, пока сам не валится, тогда лошадь поворачивается и говорит: «Не туда бьешь, Иван»; теперь мы видим за столом Николая II, царь записывает в дневник: «Сегодня убил ворону. Погода хорошая. Ника». Что общего между этими сценами, между этими историческими и безвестными фигурами? Об этом говорит только последующая сцена: мы видим взрыв, который воспринимается как развязка негодования. Художник возвращает нас к эпизодам войны и здесь дает сильнейшую сцену: мы видим пожилого немецкого солдата, корчащегося в смехе от «веселящего газа».

Кончилась первая, экспозиционная часть картины, а главный герой ее, Тимош Стоян, еще не появился.

Он появится на историческом переломе, когда сцены империалистической войны сменяются изображением войны гражданской.

Мы увидим Тимоша впервые в эшелоне, среди солдат, возвращающихся с фронта. Эшелон пытаются разоружить гайдамаки Центральной рады, но Тимош организует отпор, и эшелон следует дальше. С этого момента

---

[12] Рецензия на «Арсенал» М. Блеймана так и называлась «Политический фильм» («Жизнь искусства», 1929, № 3).

Тимош — в каждом эпизоде, он или движет событием, или является свидетелем происходящего. Так Тимош оказывается на Софийской площади в Киеве, когда контрреволюция организует там «крестный ход»: своеобразный националистический маскарад, который должен показать единство нации, дан с точки зрения Тимоша, сознательного рабочего, большевика, понимающего подоплеку зрелища.

С образом Тимоша связана тема: Украина — народ — революция. Важнейший момент в развитии этой темы — столкновение Тимоша с офицером, вербующим солдат в петлюровскую армию.

— Ты ведь украинец? — спрашивает офицер.

— Да, я рабочий, — ответил Тимош.

Так решает национальный вопрос довженковский герой.

Образ Тимоша связан с народным преданием о бессмертии. Тимош дважды в картине берет верх над смертью. В финале, когда гайдамаки расстреливают героя, а пули его не берут. И в начале, когда эта же тема решена в другом эмоциональном ключе: разбивается эшелон с фронтовиками, и вот из-под обломков появляется фигура Тимоша, он смотрит с удивлением вокруг и принимает решение: сделаюсь машинистом.

В герое явны фольклорные черты, вместе с тем Тимош не этакий Иванушка, по неведению творящий добро. Поступки его всегда социально мотивированы. В таком качестве Тимош появился у Довженко уже в «Звенигоре», еще более круто замешанной на фольклоре. Однако в «Звенигоре» предания, этнография, старинный национальный быт то и дело берут верх, и режиссеру не всегда удается соединить прошлое с настоящим.

В «Звенигоре» фольклор был почвой. В «Арсенале» — средством. Теперь Довженко уверенно использует различные жанры фольклора: думу, былину, историческую песню, с одной стороны, частушку, мотивы обрядовой поэзии, загадку, лирическую песню — с другой. Он легче смешивает эти жанры, и это обеспечивает ему возможность внезапных переходов от патетики к фарсу, от лирической песни к комической.

Некоторые чрезмерно ортодоксальные критики обвиняли Довженко в национализме, в идеализации старого крестьянского уклада. Мы бы не вспомнили об этом, если бы подобные обвинения не обошлись Довженко трудными годами простоя, если бы суждения такие не выворачивали наизнанку его творческих намерений.

Довженко не скрывал своей любви к природе, даже восторга перед ней и перед землей, которую воспел, и в то же время он, выходец из недр трудового крестьянства, не идеализировал то, что любил, он понимал исторические причины ломки патриархальных отношений. Потомственный крестьянин, селюк, который становится машинистом, трактористом, рабочим, строящим Днепрогэс, воином — защитником Родины и освободителем порабощенных фашизмом народов Европы, участником всенародной стройки — вот герои его картин «Звенигора», «Земля», «Иван», сценариев «Повесть пламенных лет» и «Поэма о море», поставленных Юлией Солнцевой. Эти герои активно участвуют в борьбе двух миров — старого и нового, и Довженко ее не упрощает. Разрыв со старым труден, часто драматичен (здесь Довженко начинает тему, которая в наше время так сильно будет звучать у писателей «деревенской прозы», а в кино — у Шукшина). При этом в вековых традициях нации он отличал непреходящие ценности от преходящих. Он показал, что национальное как форма жизни может таить в себе разное содержание — прогрессивное и реакционное, революционное и контрреволюционное. Национальный фольклор питает стиль художника, его современное миросозерцание, в то же время он показал, как под старинное, народное, вечное подделывается неистинное, преходящее, антинародное по своей сущности явление.

Довженко рассказывал о важнейших политических событиях XX века, но сколько раз приходилось слышать от него: «Все мои картины — это мой дед, это мой отец, это я сам».

Герой Довженко — это всегда alter ego художника. В «Звенигоре», «Арсенале», «Земле» по существу один и тот же герой, его играет

артист Свашенко, воплотивший национальный тип. Свашенко похож на Довженко, они были ровесники. В той же манере играл потом в «Щорсе» главного героя артист Самойлов. Теперь, когда опубликованы записные книжки, мы можем убедиться, что монологи Щорса — это сокровенные мысли Довженко, записанные задолго до того, как возникло намерение ставить этот фильм. Дневники дают нам представление о том, как формировался стиль Довженко. В дневниковых записях много крови, грязи, быта. Довженко как бы очищал материал, он освобождал явление от быта, чтобы добраться до философской сути.

Как видим, Довженко в этом моменте снова сближается с Эйзенштейном, но именно там, где они сближаются, моментально обнаруживается их различие. Эйзенштейновская «предметность» кадра противопоказана Довженко. От того, что всегда необходимо Эйзенштейну, без чего он не может построить кадр, Довженко освобождается, освобождается самым решительным образом. Один и тот же принцип эпического повествования имеет у них разную шкалу, разную меру условности. Знаменитое Ледовое побоище в «Александре Невском» Эйзенштейн снял летом. Он взял от зимы главное — ее звуковую и световую пропорцию: белизну грунта при темном небе. Мы взяли формулу зимы, говорил он. Мы не «играли» зиму, мы «играли» бой. То же самое в «Бежином луге» — вынужденный, как и в первом случае, обстоятельствами, он успешно снимает в павильоне сцену гибели Степка во ржи.

Подсолнухи Довженко имеют запах. Лирике это необходимо. Его персонажи — не драматические, а скорее лирические герои.

Это обнаруживается уже в сценарии.

Монологи Щорса и авторские отступления выражают одно и то же эмоциональное состояние.

Вспомним отступление автора в «Щорсе».

«Сейчас начинается сцена, описанию которой хочется предпослать обращение к художникам, операторам, ассистентам, осветителям, — ко всем, кто должен разделить со мной сложный труд создания картины.

Приготовьте самые чистые краски, художники...» [13].

Подобные авторские отступления дают богатую пищу для размышлений. С. Бондарчук, например, заметил: если взять из сценариев Довженко и сложить в отдельную книгу его знаменитые лирические отступления и авторские реплики, получилось бы своеобразное сочинение о его взглядах на искусство и жизнь, об эстетике кино, о теории и практике кинодела[14].

Действительно, упомянутое выше отступление из «Щорса» (если мы его внимательнее прочтем) немало скажет нам о стиле Довженко:

«Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою.

Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства.

Декораторы, расположите их в народной школе на полу, на скамьях, на столах на фоне земных полушарий. Раненых перевяжите свежими бинтами, положите их в ряд, и сабли положите рядом. Пусть отдохнут они после долгих кровавых трудов. Оденьте их сообразно дорогим воспоминаниям о начале нашей эпохи.

Осветите их, операторы, чистым светом, чтобы все прекрасное, что пронесли они по полям Украины, отразилось на их лицах полностью и передалось зрителям и волновало сердца потомков высоким волнением.

Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов.

Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Оставьте только чистое золото правды»[15].

---

[13] Избранные сценарии советского кино, т. 2. М., 1951, с. 526.

[14] См.: Бондарчук Сергей. Уроки мастерства. — «Литературная газета», 1974, 11 сентября.

[15] Избранные сценарии советского кино, т. 2, с. 526.

Нет сомнения, что Довженко в этом авторском монологе отталкивался от «Чапаева»: именно «Чапаев» полон «правдоподобных подробностей», там в ответственных сценах едят, пьют, курят, зашивают поношенные одежды свои. Конечно, это вовсе не значит, что Довженко не принимал картину братьев Васильевых. Сразу же после появления «Чапаева» он с восторгом говорил о нем с трибуны Всесоюзного кинематографического совещания 1935 года. Довженковского «Щорса» называли «украинским «Чапаевым», однако «Щорс» и «Чапаев» в киноведении не сопоставлены.

Движение от немого кино к звуковому выяснялось больше на примере преемственности «Чапаева» и «Броненосца «Потемкин».

Что же мы выясняли в таком сопоставлении?

Эпос сохраняет себя, не закостеневает, так как имеет выходы из тех устойчивых форм, которые становятся классическими.

Эпос выходит в драму, когда сосредоточивает внимание на личности. Различие между «Потемкиным» и «Чапаевым» в том, что Чапаев, как человеческий феномен, подробнее проанализирован.

Пересказать содержание книги Фурманова невозможно было бы языком «Потемкина»: произведение оказалось бы напыщенным и ложным.

«Потемкин» и «Чапаев» различаются способом выражения пафоса.

Трудно себе представить Вакулинчука за столом, пьющим чай. Подобные сцены в «Чапаеве» необходимы.

«Потемкин» построен на контрастах, на противоположных состояниях старого и нового мира.

В «Чапаеве» уже сам новый мир конфликтен, он имеет развитие. Чапаев не только борется с Бороздиным, он меняется под воздействием комиссара, он вступает в конфликт со своими подчиненными. Драматическая повседневность героя и требует бытовых сцен, без них эпическая драма «Чапаева» немыслима.

Как однажды уже пришлось заметить, кино не пришло к «Чапаеву», кино прошло через «Чапаева», сами Васильевы ставят затем кинороман «Волочаевские дни». Роман сохраняет свободное повествование эпоса, но интерес к значительным историческим событиям сочетает с вниманием к психологии и, как заметил Козинцев, к «копеечным подробностям» быта. Именно такова трилогия о Максиме Козинцева и Трауберга, таковы фильмы-романы Донского, Герасимова, Барнета.

Довженко пошел другим путем. Его «Щорс» (пусть с утратами, потерями цельности, достигнутой в «Земле» и «Арсенале») оставался примером прямого выражения пафоса, и он был не одинок. «Щорс», «Мы из Кронштадта», «Александр Невский», «Богдан Хмельницкий» продолжали держать фронт эпоса. Исторически они подготовили почву для жанра трагедии и сами осуществили ее — Эйзенштейн в «Иване Грозном», Довженко — в «Мичурине» (имею в виду первозданный вариант фильма, о котором теперь лучше судить по пьесе Довженко «Жизнь в цвету»).

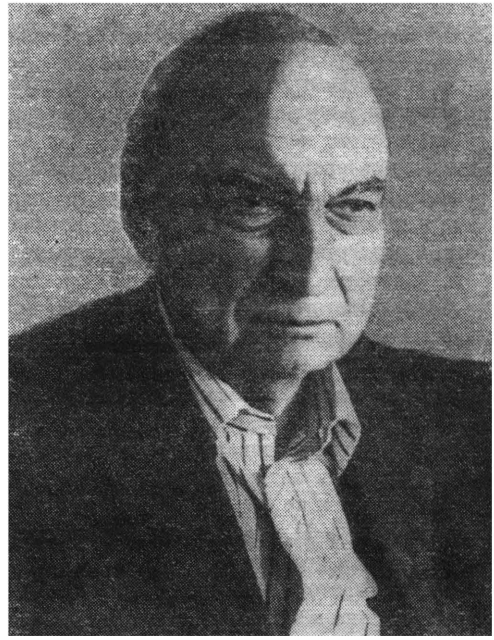
Трагедия, сохраняя масштаб эпопеи, давала искусству кино глубинный человеческий характер, в котором сходились и разрешались противоречия истории.

Трагедия стимулировала поиски новых выразительных средств: она не могла обойтись без цвета.

Довженко говорил: цвет нужен для радости.

Смерть застала Эйзенштейна за столом, мастер писал своему другу о смысле и необходимости цвета в кино.

И Эйзенштейн, и Довженко трагедию понимали по-бетховенски, их прорыв из черно-белого кино к цвету был знамением времени.



В. Горданов

Имя Вячеслава Г'орданова прочно связано со славным периодом становления советской операторской школы, ее сильного и своеобразного направления, определившегося в работах ленфильмовцев. Снятые В. Гордановым картины «Фриц Бауэр», «Гроза», «Петр Первый» (первая серия), «Маскарад» и другие стали знаменательными достижениями отечественного кинематографа, сыграли немалую роль в развитии операторского искусства.

Публикуя воспоминания Вячеслава Вячеславовича Горданова, написанные специально для нашего журнала, мы поздравляем видного мастера, ветерана советского кино с 80-летием.

В. Горданов

Люди, профессия, жизнь

То, о чем я собираюсь рассказать, в общем не ново. О царскосельской гимназии, о Ленинградском фотокинотехникуме (ныне ЛИКИ), об Андрее Москвине, о знаменитой фабрике «Севзапкино» и прочем написано много книг и статей. Приложил к этому руку и я. И все же сейчас, когда жизнь позволила мне вновь и вновь совершать мысленное путешествие в те времена, я нахожу в памяти все новые детали и подробности тех лет, тех событий, новые черточки тех людей... Все это (увы! увы! — говорит мой возраст) стало историей.

Ученья свет

Царское Село... «Элизиум муз», как назовет его поэт Всеволод Рождественский, когда-то учившийся в нашей гимназии. Маленький городок, утонувший в огромных парках, овеянный именами Пушкина, великих зодчих Камерона, Растрелли, Кваренги (как много еще можно упомянуть имен!). И с очень хорошими учебными заведениями, среди которых особой славой пользовалась царскосельская мужская гимназия, где я учился с 1914 года.

Иннокентий Федорович Анненский, известнейший поэт и эллинист, уже не был ее директором. Но дух Анненского, его высокие гумани-

стические традиции продолжали существовать и всячески поддерживались группой педагогов, окончивших эту гимназию еще при нем.

Словесность в нашем классе преподавал Александр Александрович Бородин. Многим мы обязаны этому человеку. Он привил нам вкус к русской литературе. Еженедельно целый урок он читал нам вслух и делал это прекрасно. Давал нам книги из своей библиотеки, возил в театр, в концерты, на выставки, был непременным вдохновителем и участником наших спектаклей.

Среди педагогов он не был исключением. Мы просто с нетерпением ожидали уроков истории, которую с большим подъемом и по тем временам очень смело преподавал наш классный наставник Аркадий Андреевич Дроздецкий.

Прекрасно преподавались языки, даже такой «мертвый», как латинский. «Золотой век» Овидия я помню и по сей день. На уроках друга Анненского — П. А. Сидорова мы читали гекзаметр хором под игру на скрипке.

Однажды, это было, вероятно, осенью 1916 года, я ехал на велосипеде по нижнему бульвару и встретил группу бойскаутов. Среди них был один неизвестный мне высокий, худощавый юноша, с которым меня познакомили. «Сергей Васильев», — отрекомендовался он. Тут же выяснилось, что он петроградец, к нам приехал по каким-то делам и сейчас очень торопился на поезд. Я охотно предложил ему свою помощь и, когда он вскочил на раму моего велосипеда, изо всех сил устремился к вокзалу. Поезд ушел у нас перед самым носом, и, в ожидании следующего, мы устроились на каких-то бревнах, наваленных за вокзалом. Меня тогда приятно поразило, что Сергей, будучи класса на два старше меня, разговаривал со мной как с равным. Эту черту я впоследствии наблюдал за ним не раз.

С первых же слов выяснилось, что он очень увлечен театром, даже пытался режиссировать в каком-то любительском кружке и с нетерпением ждет премьеры лермонтовского «Маскарада». К «Маскараду» питал давнюю склонность и я. Эта вещь как-то прошла через всю мою жизнь, начиная с детства. Я, конечно, поначалу не все в ней понимал, но меня сразу же пленил лермонтовский стих, его неизъяснимая музыка, и иногда, когда дома никого не было, я пытался декламировать вслух отдельные отрывки, не всегда сознавая их смысл. Я еще не ведал, что через много лет буду оператором на картине «Маскарад». Хотя не знал тогда и о том, что существует такая профессия — кинооператор.

Незадолго до встречи с Васильевым я услышал «Маскарад» в превосходном чтении А. А. Бородина и окончательно пленился этой драмой. Естественно, что мы с Сергеем сразу нашли общий язык и так увлеклись разговором, что ему пришлось прыгать в поезд на ходу. Мы, однако, условились, что обязательно встретимся в ближайшее время. Это ближайшее время наступило нескоро, лет через пять...

Завзятые театралы были и в нашем классе. Где-то на задних партах сидел Юра Свирин, уже с первых классов гимназии провозгласивший театр главным делом своей жизни. Юрий Михайлович Свирин — заслуженный артист РСФСР, автор «Болдинской осени» и других пьес, чуть ли не с первых своих шагов работающий в Ленинградском академическом театре имени А. С. Пушкина, том самом Александринском театре, о котором он мечтал еще в детстве!.. В гимназии подлинного триумфа он достиг исполнением роли Коробочки, когда на одном из гимназических вечеров ставились отрывки из «Мертвых душ» Гоголя. Кроме того, будучи чуть ли не во втором или в третьем классе, он написал драму «Калигула» и даже поставил ее дома.

Когда мы были уже в шестом классе, у нас появился еще один театрал — Михаил Царев. Так как он был переведен к нам из Ревеля (ныне Таллин), то петроградских театров не знал и с необычайной яростной энергией стал наверстывать упущенное. Не проходило и вечера, чтобы он не устремлялся в Петроград на очередной спектакль, а на следующий день демонстрировал в своем исполнении фрагменты из увиденного, чем доставлял нам немалое удовольствие. В дальнейшем, в 20-е годы, мы с ним встречались довольно часто и всегда радостно, а в кинокартине «Гроза» я снимал его в роли Бориса. Сейчас Михаил Иванович Царев — известный всем народный артист СССР.

Гимназию я окончил весной 1919 года, поступил в Технологический институт, а через две недели неожиданно для всех («И как он только на это решился, тихоня!» — изрекла одна почтенная и весьма нелюбимая мною знакомая) добровольно вступил в ряды Красной Армии. Этот шаг я и по сей день считаю одним из самых правильных своих поступков.

Через некоторое время я был прикомандирован к петроградскому районному эвакопункту Красной Армии. Там я встретил Григория Александровича Гуковского, известного впоследствии литературоведа, а тогда заведующего картотекой эвакопункта, которую он содержал в образцовом порядке. Григорий Александрович постоянно носил с собой какой-нибудь томик в потертом кожаном переплете, чаще всего изданный еще в восемнадцатом веке, причем читать он норовил даже идя по улице. Зимой он носил огромные подшитые валенки, которые очень скользили, и однажды у Аничкова моста я успел подхватить его, когда он падал, не отрываясь от чтения. Узнав меня, он немедленно стал допрашивать: «А что, Евсей Степанович Гордонов, один из убийц Павла I, не принадлежит ли к числу ваших предков? А если да, то что вы о нем знаете?» Я ответил, что принадлежит, но о нем я почти ничего не знаю. Моим ответом Гуковский остался недоволен, но тем не менее мы с ним подружились, часто читали новые книжки стихов, которых тогда выходило множество, причем выяснилось, что Гуковский и сам поэт. Он даже посвятил мне несколько стихотворений.

Сотрудникам эвакопункта запрещалось в телефонных разговорах называть свои фамилии, а

«Фриц Бауэр». Кадр из фильма

следовало говорить номера, которыми мы были предусмотрительно снабжены. Так, мне, например, был присвоен номер 8, и когда я говорил по телефону, то знал, с кем имею дело, но мой собеседник знал только мой номер. Среди людей, с которыми мне приходилось вести частые телефонные переговоры, был адъютант коменданта города некий Васильев. Обычно мы с с ним прекрасно договаривались по телефону, но однажды возникло дело более сложное, и мы решили встретиться на месте, в Петропавловской крепости. В назначенное время я нашел нужный мне дом и разыскал комнату, совершенно пустую, если не считать огромного письменного стола, с которого было содрано сукно. Вошел высокий военный, начал было: «Я Васильев...» и вдруг закричал: «Так вот кто он такой, номер восемь! Да ты же Горданов из Царского Села!» Мы уселись на стол и принялись посвящать друг друга в свои дела.

Выяснилось, что Сергей увлекается сейчас не только театром, но и кинематографом и даже учится в Институте экранного искусства, собираясь стать не то киноактером, не то кинорежиссером. Кроме того, он руководит театральным кружком. Васильев пригласил меня заглянуть на репетиции и назвал нескольких участников кружка, которые были мне совершенно неизвестны, в том числе Мусю Мухаринскую.

В 1943 году в блокадном Ленинграде Маргарита Лазаревна Мухаринская стала моей женой, а Сергей Дмитриевич, к тому времени один из авторов прославленной картины «Чапаев», радостно приветствовал это событие.

После армии я поступил в Фототехнический институт, преобразованный вскоре в фотокинотехникум. Систематические занятия в зиму 1922—1923 года так и не начались, институт не отапливался, но профессора и преподаватели, главным образом те, чьи предметы были непосредственно связаны с фотографией, охотно давали консультации студентам. Иногда эти разговоры выливались в интереснейшие лекции и сообщения, каких мы впоследствии на приведенных в систему занятиях уже не слыхали.

Вячеслав Измайлович Срезневский, поистине патриарх русской фотографической науки, знал о ней, вероятно, все, что только можно было знать. «А вот еще в тысяча восемьсот восемьдесят таком-то году в Берлине знаменитый Момме Андрезен говорил мне...» — и следовало интереснейшее повествование, всегда достоверное и точное. Иногда он потом приносил какие-нибудь материалы или образцы в качестве иллюстраций к имевшему место разговору. К сожалению, его рассказы никто не записывал, а его собственные записки и ценнейший архив погибли во время войны.

Иван Матвеевич Помонарев официально числился преподавателем ретуши. Фактически же он был нашим основным педагогом по художественной фотографии. Я мало знаком с его биографией, а жаль. Знаю только, что он был сыном сельского фельдшера, чуть ли не пешком пришел в Петербург, окончил школу общества поощрения художеств. Какое-то время работал ретушером в знаменитой в то время фотографии Бергамаско, сначала на втором пульте. А первый занимал Иван Николаевич Крамской. В то время фотографическая ретушь считалась делом уважаемым, ею занимались многие выдающиеся художники. Очень скоро Иван Матвеевич овладел всеми сложностями тогдашнего фотографического искусства и стал одним из лучших фотографов Петербурга. Человек хорошего вкуса и большой культуры, он прекрасно владел самыми сложными позитивными процессами, очень интересно экспериментировал с оптикой, словом, был одним из передовых деятелей фотографического искусства в России. Кроме того, он был очень хорошим и популярным педагогом.

Химию фотографических процессов читал Дмитрий Ильич Лещенко, который еще незадолго до этого был председателем «Севзапкино». Мы знали, что он старый член партии, неоднократно выполнявший поручения Владимира Ильича Ленина, с первых же дней Советской власти стоявший у кормила советской кинематографии. К тому времени, когда мы с ним встретились, он от кинематографических дел уже отошел. Педагог он был очень хороший и опытный, и мы слушали его с большой охотой.

С преподаванием дисциплин, касавшихся кинематографа, дела обстояли, к сожалению, значительно хуже, чем с фотографическими.

Учебное заведение дало мне определенную сумму теоретических знаний, но, к сожалению, не подсказало пути дальнейшего творческого развития. Творческий путь я вынужден был искать сам.

Москвин. Начало

В одно чудесное утро 1914 года я вышел из подъезда Варшавской первой гимназии, в которой тогда учился, и направился к памятнику Копернику у ее входа. Уже начинались летние каникулы, я только что перешел в третий класс, через плечо у меня висел новенький фотоаппарат «Кодак № 3» — понятно, как я был горд и счастлив.

Перед каникулами я считал своим долгом не только попрощаться с Коперником, но и сфотографировать его. Когда я подошел к облюбованной точке, то с удивлением увидел, что там уже пристроился какой-то краснощекий реалист с незнакомой мне эмблемой на фуражке, а в руках у него был точно такой же фотоаппарат, как и мой.

Мы познакомились, решили, что лучшие в мире фотоаппараты — у нас в руках, и начали снимать. Через тридцать лет, когда Андрей Николаевич Москвин вернется из эвакуации в Ленинград, мы с ним, разбираясь в его сохранившихся вещах, найдем эти фотографии.

А пока что по Уяздовским аллеям цокали копыта выхоленных лошадей, цвели розы, по зеркальным прудам скользили белоснежные лебеди, а мы с Москвиным катались на лодке по Лазенковскому пруду и гадали: где и когда мы встретимся.

...Встретились мы с Москвиным в декабре того же 1914 года в Царском Селе, но общались сравнительно мало. Я был гимназистом, он реалистом, так что точек соприкосновения было не так уж много. Настоящая дружба началась у нас несколько позже, уже после революции, когда мы пытались разобраться в происходящих событиях и определить свое место в жизни.

Как и большинство эвакопунктовцев, я жил не на казарменном положении, а в Детском Селе и каждый день по железной дороге ездил в Петроград. Сегодня такое путешествие занимает двадцать пять минут, но при тогдашней разрухе на транспорте оно, особенно зимой, длилось иногда несколько часов. Случилось так, что мне и Москвину пришлось ездить вместе. Он служил тогда где-то на железной дороге. К нам примкнуло еще несколько студентов, пре-

«Гроза». В роли Катерины — А. Тарасова

имущественно путейцев, тоже бывших наших гимназистов и реалистов. Мы заблаговременно забирались в вагоны, чтобы захватить сидячие места, и устраивались поудобнее. А так как в вагонах стоял лютый холод — они не отапливались и не освещались, — Москвина, который любил пофорсить и ходил в осеннем пальто (впрочем, другого у него, кажется, и не было), мы сажали посередине, сами же в полушубках и валенках наваливались на него с боков так, что ему иногда становилось жарко.

Однажды я обнаружил на Невском вновь открывшийся фотомагазин Крюгера, зашел туда и неожиданно для себя купил три катушки старой завуалированной пленки Агфа. Мне вдруг так захотелось снимать, что я не задумываясь отдал за нее всю свою зарплату — по курсу того времени, несколько миллионов рублей. Пока мы с Москвиным судили да рядили, как нам поразумнее истратить эту пленку, она незаметно израсходовалась, и остался только один кадр. Я решил снять Москвина. Он сидел у окна в глубоком кресле. Лучи позднего августовского солнца слегка задевали кресло и выхватывали из глубокой тени лицо. По тогдашним представлениям все это для съемок никак не подходило, но я рискнул...

Снимок нас поразил. Он совершенно не был похож на все, что нам приходилось видеть. Мы поняли, что может существовать фотографическое искусство, где свет является не только экспозиционным фактором, но, прежде всего, одним из основных выразительных средств.

У нас не было ни аппаратуры, ни принадлежностей, ни денег, на которые мы могли бы обзавестись всем необходимым. И, в первую очередь, не было знаний. Как ко всему этому подступиться?

Вскоре я был демобилизован и после обсуждения с Москвиным нашего положения решил поступать в Высший институт фотографии и фототехники. Для меня началась новая страница жизни. А Москвин не решился тогда расстаться с путейским институтом. Он происходил из семейства блистательно одаренных инженеров, ему пришлось бы порвать с очень многим... Впрочем, то, что Москвин числился в своем институте, не мешало ему значительную часть времени заниматься вместе со мной в лабораториях, слушать интересовавшие его лекции, знакомиться с преподавателями.

Когда наш институт был реорганизован в фотокинотехникум, я остался его студентом, был избран в исполнительное бюро и стал курсовым старостой. Но того, что нас с Москвиным больше всего интересовало — практической работы по художественной фотографии и киносъемке, — не было. Отсутствовали и какие-либо реальные перспективы на этот счет. Нам стало ясно, что если мы хотим научиться снимать так, как нужно (а как нужно, мы представляли себе довольно смутно), то должны сами, независимо от техникума, искать для этого возможности.

Световое пятно и искусственный свет — вот была наша программа. Мы тогда и не подозревали, что «световое пятно», а особенно «искусственный свет», при котором тогда снимали немногие, будут основой всего нашего дальнейшего творчества.

Понемногу мы стали обрастать кое-какой аппаратурой. Я купил деревянный дорожный аппарат 13×18 и подобрал к нему портретный объектив фирмы Дальмейер, дававший превосходный рисунок. С этим объективом мы много и интересно экспериментировали и он вместе с аппаратом хранится у меня до сих пор. Москвин раздобыл где-то очень хороший аппарат «Универсаль Пальмос» фирмы Цейс с квадратной задней частью, большим расстоянием меха, возможностью смены объективов и прочими удобствами. К сожалению, в качестве объектива на нем стояла линза Цейса со слабой светосилой 1 : 12, что нас, естественно, никак не устраивало. Как-то в старинном фотографическом руководстве, написанном отставным австрийским генералом Пиццигели, я прочитал о съемке, особенно портретов, моноклями, то есть выпукло-вогнутыми линзами. Разумеется, монокля нам добыть не удалось, зато мы вынули из оправы обыкновенную лупу и вставили в наш аппарат в качестве объектива. Мы сделали для нашего новшества диафрагму сами — из черной бумаги. И здесь нас выручили инженерная смекалка Москвина и его склонность к точным расчетам.

Главным нашим консультантом был Иван Матвеевич Пономарев, о котором уже шла речь. Однажды он повел нас к профессору Василию Балтазаровичу Берингеру. Тот сидел против большого окна ретушевального класса, луч солнца падал на него и оконтуривал его большую черную шляпу с загнутыми полями, широкие складки плаща, в который он по обыкновению был закутан, бликовал на бородке и усах. Вид у Берингера был весьма живописный.

Он долго и внимательно рассматривал наши фотографии, очень дельно покритиковал их, а потом сказал: «Совершенно определенный стиль. Кто вам подсказал этот прием?» Пономарев засмеялся: «То-то и оно, что сами нашли». Василий Балтазарович еще раз взглянул на наши портреты. «Романтическая фотография», — сказал он. Это определение дало нам, неожиданно для нас самих, очень многое. Кем бы нас впоследствии ни именовали: экспрессионистами, импрессионистами, формалистами и т. д. и т. п., для нас самих определение «романтическая фотография» было самым правильным и понятным.

В мае 1924 года Москвина исключили из Института инженеров путей сообщения за то, что не сдал ни одного зачета, а тратил все время на фотографию. Жизнь как бы сама решала теперь вопрос, давно вставший перед Москвиным. Стало ясно: инженером-путейцем ему не бывать. Значит — оператором. Рад, что и я здесь сыграл какую-то роль. Это я отвел Москвина на кинофабрику, где проходил практику. Через год молодые режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг на свой страх и риск приняли его в группу, которая снимала картину «Моряк с «Авроры», впоследствии получившую название «Чертово колесо». Так начинался Андрей Москвин.

О, кинофабрика!

Дмитрий Ильич Лещенко как-то после одной из своих лекций в Фотокинотехникуме рассказал нам случай: когда он был руководителем «Севзапкино», то обратил внимание на низкое качество позитивов, выпускавшихся лабораторией кинофабрики. Он пригласил к себе заведующего лабораторией и спросил, каков рецепт позитивного проявителя. Заведующий сначала замялся, а потом, глядя в сторону, заявил: «Дмитрий Ильич! Я человек бедный и заплатил за этот рецепт большие деньги. Как же я могу вам его сообщить?»

Естественно, что таким людям появление студентов-практикантов, которые уже кое-что знали, а должны были узнать еще больше, было весьма нежелательно. Когда мы впервые пришли на кинофабрику, ее директор Фролов-Бентыш принял нас без какого бы то ни было энтузиазма. Он очень сухо сообщил нам, что мест для практики у него только два, а нас четверо. Поэтому мы будем делить деньги на всех. Потом он заявил, что мы попали на практику только благодаря давлению правления «Севзапкино», а что он лично против. Против чего и почему он против, директор так и не объяснил и в дальнейшем своего отношения к нам не изменил.

Первоначально я попал в кинолабораторию. Она помещалась во дворе студии, на первом и втором этажах. Как и во всех известных мне лабораториях того времени, обработка пленки происходила на рамах и в бачках. Вода поступала прямо из крана. Здесь же было установлено несколько столов, которые тогда считались монтажными и за которыми пытались монтировать картины. Думаю, для этого надо было быть большим виртуозом.

Гораздо проще в этих условиях было вызвать пожар, что и произошло примерно за год до нашего появления. Летом окна монтажной были всегда открыты во двор. Дворник мел обычной метлой, подымая клубы пыли. Кроме того, во дворе постоянно заводились грузовики и наполняли его сизым дымом, а также производились различные пиротехнические опыты, обычно при участии директора фабрики. Через открытые окна пыль и копоть оседали на сырую пленку. Как-то я попробовал высказаться по этому поводу, но на меня посмотрели с улыбкой.

Я был очень рад, когда мой лабораторный искус кончился и я мог отправиться на столь волновавшую меня производственную практику. Еще в техникуме нам рассказывали о каких-то

необычайных профессиональных секретах, к которым операторы никого не подпускают. На кинофабрике, к нашему удивлению и радости, операторы приняли нас очень спокойно и просто, ничего от нас не скрывали, охотно отвечали на все наши вопросы. Я с жадностью впитывал увиденное и услышанное. Однако многое приходилось осмысливать самому, о многом догадываться, так как, хотя никто в объяснениях не отказывал, а под конец практики нам даже стали кое-что показывать, все же на обучение времени у операторов не было, да и особенного желания и умения, вероятно, тоже. Первый оператор-педагог появился в нашем техникуме только через шесть лет, и им был я сам.

Никакого отдела съемочной аппаратуры на кинофабрике в то время не было. Насколько я припоминаю, где-то на втором этаже была комната, в которой стоял длинный шкаф. В нем и хранились те немногие киносъемочные аппараты, которые не находились на руках. Не помню, кто ведал этой аппаратурой и кто ее ремонтировал. Вероятнее всего, сами операторы в меру своего понимания и способностей.

Аппаратурный парк был весьма небогат и отнюдь не нов. В большинстве случаев были аппараты фирмы Патэ, с верхними выносными кассетами, из-за чего их именовали «верблюдами», для своего времени хорошо продуманные и очень прочные, но теперь уже морально устаревшие. Да и не только морально. Фильмовый канал в них был оклеен черным бархатом, на который охотно оседала пыль. Мы, конечно, чистили аппараты, но должного внимания на это не обращалось. Достаточно сказать, что когда мы с моим шефом оператором Н. В. Ефремовым получили аппарат, то просто необходимо было менять в нем бархат. Николай Васильевич пошел в ателье, отрезал кусок от висевшего там фона (от пыли бархат был уже не черный, а серый) и вклеил его в аппарат. На мой недоуменный взгляд он рассмеялся и сказал: «Ничего, хорошо будет». Самое интересное, что никаких царапин на пленке не было замечено. Правда, отдел технического контроля в то время на фабрике отсутствовал.

Свет бывает лобовой, боковой и верхний — учили нас опытные операторы, наши наставники. Для них это было незыблемым законом. А между тем на фабрике уже работали люди, знавшие необходимость нового: Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, Сергей Юткевич, Фридрих Эрмлер, Владимир Петров... С последним мне предстояло долгое и плодотворное сотрудничество. Но начнется оно через три года. И не на кинофабрике «Севзапкино», а уже на «Ленфильме».

На «Ленфильм» меня привел Москвин, как я его когда-то — на кинофабрику.

Владимир Петров, Николай Суворов и другие

Самые счастливые годы моей жизни связаны с работой творческого коллектива, в который входили режиссер В. М. Петров, его ассистент Н. В. Дарьян, художник Н. Г. Суворов, администратор А. А. Александровский и я. «Адрес Ленина», «Фриц Бауэр», «Плотина», «Беглец» созданы этой группой. «Грозу» мы снимали без А. Александровского. Потом был «Петр Первый» (первая серия) — на мой взгляд, высшее достижение нашего коллектива. Но после него группа распалась окончательно и в совместной работе уже не встречалась.

Тому были разные причины — и зависящие от каждого из нас, и объективные. Может быть, я и ошибаюсь, но главной причиной, мне кажется, было представление о том, что успех фильма всецело решает крупная одаренная личность. Это в общем верно, если не забывать, что без сплоченного коллектива единомышленников личность в кинематографе реализуется далеко не так полно, как в содружестве с испытанными товарищами, понимающими друг друга с полуслова. Ко времени «Петра» как-то сложилось мнение — и у руководства кинематографом, и у некоторых кинематографистов, — что талантливый человек проявит себя в любом окружении и не стоит тратить усилия на сохранение постоянных коллективов. А ведь трудности здесь немалые: вынужденные простои, пока ищется и дорабатывается сценарий, нехватка на производстве квалифицированных кадров, да и творческие искусы — заманчивые предло-

жения, естественное стремление расширить свой диапазон, попробовать себя в другой манере.

Бывали такие соблазны и у меня. Мой давний друг Сергей Васильев и его «брат» Георгий, с которым я познакомился уже на «Ленфильме», не раз предлагали снимать с ними, в частности и когда готовились к «Чапаеву». Могло состояться творческое содружество и с Сергеем Юткевичем, и с Фридрихом Эрмлером, с которым, как и с Сергеем Герасимовым, мы позднее все-таки работал вместе... Но я был убежден, что своими успехами обязан прежде всего коллективу, в котором вырос, и все свои планы связывал только с ним. Да и В. Петров, надо сказать, весьма болезненно относился в те годы ко всем предложениям, которые мы, его сотрудники, получали «со стороны». И это не было просто «ревностью» — Петров, как и все мы, дорожил взаимопониманием, сложившимся в коллективе, его надежностью, умением с честью выходить из любого тяжелого положения без художественных потерь.

В нашем коллективе не было пристрастия к теоретизированию или к долгим обсуждениям. У нас выработался свой язык, в котором одно-два слова вбирали в себя предыдущий опыт работы и, непонятные посторонним, значили для посвященных больше, чем иная тирада. А во многих случаях и говорить-то особенно не требовалось: знаешь и чувствуешь, что хочет твой товарищ, и веришь, что он, в свою очередь, надежно обеспечит любой твой замысел.

Сколько раз выручал нас из материальных и технических трудностей наш голубоглазый Александр Александрович Александровский, никогда не ставивший под сомнение наши заявки, сам превосходно понимавший, какие производственные «допуски» не скажутся на общем замысле.

На съемках фильма «Петр Первый». Слева направо: Н. Суворов, В. Петров, В. Горданов

А ведь денег, материалов, производственных площадей, съемочной техники, времени — всего не хватало.

Как красиво и четко работал всегда подтянутый, строгий, спокойный Николай Васильевич Дарьян, занимавшийся актерами! В наших фильмах всегда снимались превосходные мастера: Е. Корчагина-Александровская, Г. Мичурин, А. Тарасова, В. Массалитинова, М. Тарханов, М. Царев, И. Чувелев, М. Жаров, Н Симонов, Н. Черкасов, И. Зарубина... А какие купеческие типы нашел Дарьян для «Грозы», какие «немецкие» типажи населяли фильмы «Фриц Бауэр» и «Беглец», какие выразительные массовки были в «Петре Первом»!

Актера любили и уважали в нашей группе, окружали вниманием и заботой. Да и на экране в центре всегда были актеры. И они всегда охотно шли в наш коллектив, потому что знали: В. Петров — режиссер прежде всего «актерский».

Владимир Михайлович Петров был личностью сложной и безусловно талантливой. Во время работы мы были полными единомышленниками, вместе упорно искали лучшее решение фильма. Он обладал редким качеством быстро объединять свое видение с твоим, искать единства взгляда, на ходу менять свое решение с поправкой на находки товарищей... Он нуждался в творческом коллективе, и вовсе не потому, что у него не было своей позиции, а потому, что видел в коллективности специфику кинематографического творчества. Может быть, ему иногда мешало отсутствие сильной воли и крепкого характера — качеств, без которых трудно обойтись руководителю коллектива.

Он был глубоко русским художником, традиции русской классики он воспринял, наверное, еще в училище при Александринском театре, которое окончил до революции. Его сценарий «Гроза» не только давал оригинальную трактовку знаменитой пьесы Островского, но был самостоятельным произведением о России, ее судьбах, ее людях. То же самое было в сценарии «Петра», где он выступил равноправным соавтором А. Н. Толстого. Недаром и дальнейшее его творчество тесно связано с русской классикой: Гоголь, Тургенев, Куприн, Островский. О картинах В. Петрова писали немало, они вошли в историю советского кино, но творчество этого художника, знавшего и высоты, и поражения, на мой взгляд, еще ждет глубокого и подробного исследования.

Так же, как и творчество Николая Георгиевича Суворова, великолепного, я бы сказал, идеального кинохудожника.

Он нашел в кинематографе при совместной работе с нами совершенно новые, неожиданные изобразительные средства, развил в себе острое чувство экрана. Его эскизы, удивительно простые и лаконичные, сразу давали образ будущего фильма, а во многом предопределяли его.

Когда стало известно, что нашему коллективу предстоит работать над «Грозой», я оказался в сложном положении: на Волге бывать не приходилось, купеческий быт был мне незнаком, и вообще я не чувствовал необходимой связи с материалом будущей картины. Но вот Суворов принес эскизы костюмов — еще до того, как Петров окончил работу над сценарием. И образ фильма стал складываться в моем воображении, обогащаться литературными и музыкальными ассоциациями, зажил.

Не меньшее мастерство Суворов проявлял в строительстве декораций. Для «Беглеца» он выстроил в сравнительно небольшом павильоне улицу немецкого городка. Со стороны казалось, что это набор архитектурных деталей, соединенных без всякой системы. Но Суворов строил декорацию не для рассматривания со стороны. Он учитывал нашу манеру работать световыми пятнами и мягко рисующей оптикой, знал, как строит мизансцену Петров, предлагал выразительные точки съемки. Суворову не важно было, как выглядит декорация в павильоне — он предвидел ее экранное изображение.

Суворов очень любил фактуру, всегда добивался ее подлинности: шероховатые плоскости оштукатуренных стен, блеск колонн, теплота дерева, переливы тканей — все это он тщательно и любовно искал и выделял. Для «Грозы» он нашел у бабушек и тетушек шелка и ситцы, каких давно уже не делали. Ткани были старыми,

зато подлинными. Чтобы не рисковать этой почти музейной редкостью, актрисам сшили вторые платья из близких по фактуре материалов, в которых они снимались на общих и средних планах, а вблизи объектива ткани радовали своей неподдельной фактурой.

Но это никогда не было для Суворова самоцелью. Ведь какой соблазн был дать сочный купеческий быт в «Грозе» или «кондовую» Россию в «Петре». Подлинные вещи тех времен появлялись у нас на площадке. Но Суворов немедленно убирал их из кадра, если они смещали акцент, начинали играть самостоятельно, вне задуманного образа.

Он всегда знал, вернее, чувствовал, как я, приверженец «романтической фотографии», буду снимать, и потому даже в портрете фон — икона или полотенце, кусок стены или пейзаж — никогда не был случайным. Суворов строил свои развернутые павильоны с таким расчетом, что если по этой декорации пойдет, скажем, Кабаниха, а камера будет следить за ней, то на фоне декорация развернется, как бы аккомпанируя актрисе, дополняя то, что она играет.

При всем его умении работать коллективно Суворов сохранил свою творческую индивидуальность. Через все его фильмы — от «Адреса Ленина» и «Фрица Бауэра» через «Грозу» и «Петра» до последних картин — проходит острая лирическая, часто трагедийная тема.

Суворов был прямой и откровенный человек. После международного успеха «Грозы» Петров на время стал каким-то важным, отчужденным, холодноватым, вопреки прежним привычкам начал щеголять в костюмах «с иголочки», в которых выглядел вылизанным и безликим, и однажды Суворов подвел его к зеркалу и сказал: «Володя, вот такими могут стать твои картины. Смотри!..»

Впоследствии все мы сожалели, что коллектив наш распался. Исправить эту ошибку нам так и не удалось, хотя попытки предпринимались неоднократно.

Вспоминаю также моих операторских соратников, оказавших мне большую и важную помощь. Начиная с «Фрица Бауэра» и до «Петра Первого» со мной работал сначала ассистентом, а потом уже и полноправным оператором Владимир Тимофеевич Яковлев. Уже без меня он снимал вторую серию «Петра».

Мои ученики, выпускники фотокинотехникума М. С. Магид и Л. Е. Сокольский, ставшие впоследствии известными кинооператорами, начинали свою творческую жизнь в Цветном секторе «Ленфильма», где работал и я, затем снимали со мной «Маскарад»: Сокольский — ассистентом, Магид — вторым оператором.

На «Петре Первом» пришел ко мне ассистентом еще один мой ученик по фотокинотехникуму — Владислав Иванович Синицын. Наше с ним творческое содружество продолжалось до конца войны, мы вместе снимали документальные кадры на Ленинградском фронте и в блокадном городе.

Со многими замечательными мастерами кино и прекрасными людьми сводила меня жизнь. Я всегда буду помнить об этом.

Сладкий, сладкий ландрин

Жил-был на свете предприимчивый крестьянин Иван Ландрин. Он-то и изобрел цветные леденцы, которые сохранили его фамилию и название которых почему-то до сих пор произносится на французский манер: «ландрйн» — с ударением на последнем слоге.

Первые цветные картины С. М. Эйзенштейн очень метко назвал «взбесившимся ландрином». Когда звук в кинематографе был освоен, пришла пора браться всерьез и за цвет. В этих опытах кинооператор становился фигурой номер один.

О том, что на «Ленфильме» начинаются работы по цветному кино, в которых мое участие весьма желательно, я впервые узнал летом 1936 года, когда еще шли съемки «Петра Первого». Через год я уже работал в секторе цветных фильмов, который мы назвали просто Цветным. Здесь была небольшая творческая группа во главе с тогда еще молодым режиссером, а в прошлом очень хорошим оператором М. К. Калатозовым. К сожалению, круг возможностей «Цветного» был настолько ограниченным, что Калатозов вскоре почувствовал

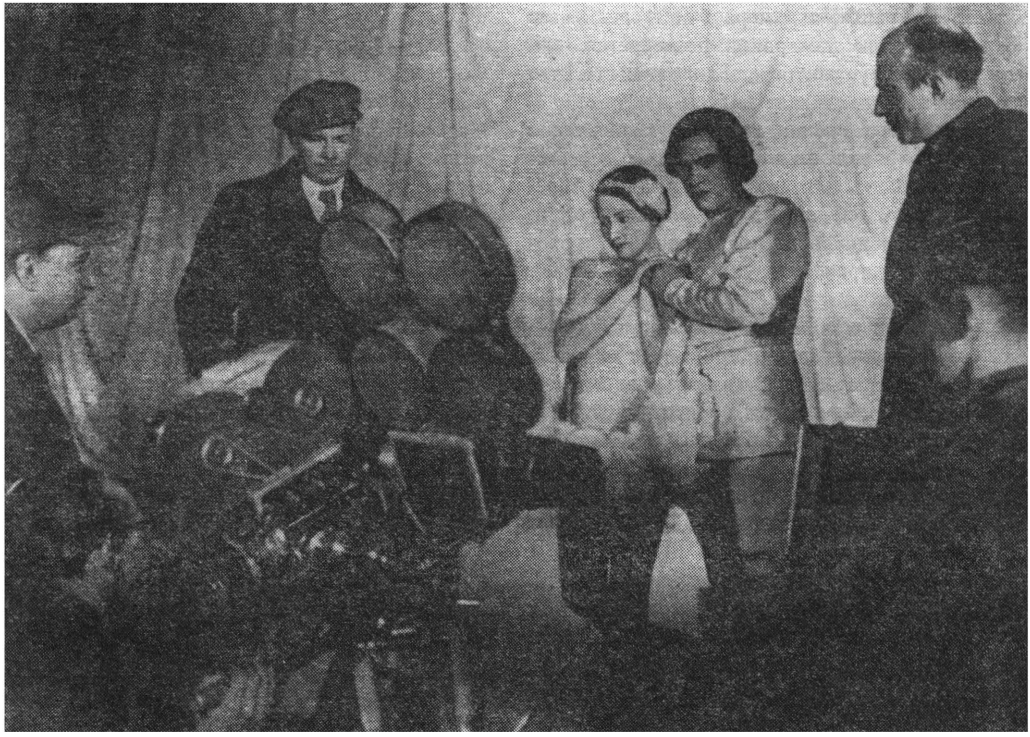
себя очень тесно и вернулся в черно-белый кинематограф, о чем я искренне сожалел, ибо первые шаги к освоению цвета, которые мы с ним делали, готовясь к неосуществленной картине «Кармен» (об оперном театре, шефствовавшем над линкором), обещали интересные результаты.

В «Цветном» был принят на вооружение гидротипный способ, разработанный в Государственном оптическом институте (ГОИ) и переданный нам для производственного освоения. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что способ находится еще в начальной стадии. Основных бед для меня как оператора было две: низкая светочувствительность негативной части процесса и низкая разрешающая способность позитивного процесса, его недостаточная резкость, которую я из вежливости и для самоуспокоения называл «излишней мягкостью». Тут тоже было немало причин, и прежде всего — несовмещение при печати трех пленок, диффузия краски в желатине, «плавание» цвета и прочее.

Обдумав положение со всеми его многими минусами и некоторыми плюсами, я решил не поднимать руки вверх, а постарался выжать из этой не очень веселой ситуации все возможное, тем более что в будущем, при упорной работе, успех все-таки ожидался.

Я рассматривал цвет как новое средство выражения, притом отнюдь не изолированное. Для меня оно теснейшим образом было связано с работой со светом и представлялось, если только можно так выразиться, комбинацией

Съемки в Цветном секторе «Ленфильма». Перед камерой Г. С. Уланова и К. М. Сергеев



светоцветотени. Учитывая вынужденную «мягкость» изображения и ограниченность световых возможностей, я подумал, что в тех съемках, которые мы планировали в виде отдельных кусков или короткометражных картин, было бы наиболее разумным использовать средства нашей испытанной «романтической фотографии».

Нашими первыми работами в «Цветном» были «Испанский танец» (лето 1937 года) в исполнении одной из лучших характерных танцовщиц того времени — В. К. Ивановой и снятое весной 1938 года «Танцевальное ревю» в исполнении блестящих балетных пар — Г. С. Улановой и К. М. Сергеева (адажио из балета «Лебединое озеро», вальс и ноктюрн из «Шопенианы»), Ф. И. Балабиной и В. А. Шаврова (отрывки из «Карнавала» Шумана). Ревю было технически более совершенно, чем «Испанский танец». Все же за счет пресловутой «мягкости» съемки носили характер ожившей импрессионистской живописи. Местами, правда, это выглядело довольно эффектно.

Негативы «Испанского танца» и «Танцевального ревю» погибли во время войны, о чем нельзя не пожалеть. Ведь это были, по-моему, единственные киносъемки великолепных балетных пар, которые вскоре разошлись и вместе уже не работали.

Летом 1938 года студия направила нас в Москву для цветной съемки физкультурного парада. Результат был плох. Такая же попытка была повторена и в 1939 году, правда, уже с несколько лучшим результатом.

В начале 1940 года меня вызвал к себе директор студии. В его кабинете сидел Фридрих Маркович Эрмлер и смотрел на меня веселыми, озорными глазами.

— Старик, — спросил он, — будем делать разноцветные картинки?

— Обязательно будем.

Фридрих Маркович легко, как юноша, вскочил со стула и хлопнул меня по плечу.

— Пошли делать! — воскликнул он, и мы отправились в «Цветной».

Потом был предложен анекдот о прибывшем в Петербург иностранце, кажется, парикмахере, очень похожем на Оноре де Бальзака, который в великосветском обществе был принят за великого писателя со всеми вытекающими отсюда последствиями. Сценарий получился довольно смешной и в отношении «цветных дел» нас вполне устраивал.

Вскоре после начала съемок пришло гневное письмо, в котором говорилось, что наш «Бальзак» запущен в производство без соблюдения каких-либо формальностей и что работу по нему надо немедленно прекратить. Никакие хлопоты ни к чему не привели. Начальство было непреклонно.

Тогда мы предложили снять что-то вроде видовой картины «Осень» на материале пушкинских парков и по возможности использовать в ней ранее снятый материал. Съемки «Осени» (это название за картиной так и осталось) затянулись до конца октября. Снимали мы очень живописные осенние пейзажи, главным образом в Александровском парке в Пушкине. При монтаже вставили несколько кадров из наших экспериментальных съемок.

В ноябре мы сняли наш первый цветной павильон, своего рода вступление к картине. Небольшая комната с аркой, выдержанная в красноватых тонах. Черный рояль, за которым сидел П. Кадочников, якобы аккомпанирующий актрисе Л. Шредерс, в свою очередь якобы певшей романс Чайковского «То было раннею весной». Аппарат наезжал на висевшую на стене картину с осенним пейзажем, которая наплывом переходила в натурный осенний кадр, снятый в Пушкине. Казалось бы, не ахти что, но тогда ведь это был первый цветной павильон. Сейчас даже страшно вспомнить, каких мук он нам стоил.

Летом 1941 года мы должны были приступить к работе над большой цветной картиной, и в течение зимы и весны, пока я снимал с Сергеем Герасимовым «Маскарад», мы с Фридрихом Эрмлером не раз обменивались мыслями по этому поводу.

Съемки «Маскарада» закончились 18 июня 1941 года, за три дня до начала войны...

Алексей Симонов

Хорошие песни не умирают

Шла гражданская панихида.

Прощались с писателем-юмористом.

С юмористами прощаются в малом зале. Народу было не так уж много, но зато почти все друг друга знали, потому что если уж у юмориста есть друзья, то это друзья надежные.

Я стоял рядом с Леонидом Осиповичем Утесовым. Когда кончилось прощание, гроб вынесли, и сразу в опустевшей комнате все оставшиеся стали хорошо видны друг другу.

— Пойду с Игорем поздороваюсь, — сказал Утесов.

Нельзя же было упустить такой момент, и я рука об руку с Утесовым пошел навстречу Игорю Владимировичу Ильинскому.

Привычка к смерти — привилегия старости (в наше, слава богу, мирное время). Чем ближе ты к своей смерти, тем больше обороняет она тебя от чужой. И потому, согнав с лица вежливую грусть, старики смотрели друг на друга, иронически выжидая. В их лицах светилась давняя любовь к пикировке, подначке, быстрому соединению присущего каждому в отдельности юмора.

— Боишься? — спросил Утесов, кивнув на еще не закрывшуюся дверь.

Ильинский выжидательно пожал плечами.

— А ты не бойся. Я, когда страшно станет, погляжу вперед, а там еще Алешка Алексеев бежит — ему-то девяносто два. Значит, пока — недолет. Ты, когда страшно станет, — глянь: там я впереди тебя трушу, значит, тебе еще не время.

Ильинский засмеялся, и они, подзуживая друг друга, стали вспоминать, как в 20-х годах вместе выступали в оперетте, где не то Ильинский плясал за Утесова, не то Утесов за Ильинского пел.

Я провожал Утесова домой.

— Знаете, Алеша, волнуюсь. Раньше меня другое волновало. А теперь волнуюсь, что вот надо выходить из дома, одеваться, по лестнице идти, кто за мной приедет, как меня отвезут... Слушайте, а почему не показывают наш фильм? Мне к восьмидесятипятилетию Лапин вон какую телеграмму прислал, а фильма опять не показали.

— А вы бы позвонили ему сами.

Утесов укоризненно взглянул на меня и пожал плечами.

И верно, он уже на свою славу устал работать. А она на него стала работать с перебоями. Было это весной 1980 года.

●

Познакомился я с Леонидом Осиповичем в середине 60-х годов. Жил он тогда на Смоленской площади и время от времени захаживал на старый Арбат в редакцию журнала «Москва», где работала тогда моя мать. Петь Утесов заканчивал, а телевизионная жизнь «свадебного генерала» была еще впереди. Образовался некий вакуум, и Леонид Осипович заполнял его писанием стихов и одесских рассказиков. И носил их в редакцию — советовался, как он предпочитал выражаться. По словам матери, автором он был застенчивым, радовался, когда хвалили, и склонялся перед авторитетом редакторов. Рассказики напечатали, а стихи — нет, чем Утесов втайне огорчался.

Тогда, в 1965 году, среди эстрадников народных артистов СССР не было. А хотелось. И все волнения по этому поводу были в самом разгаре. Вспоминаю собравшихся у Утесова Р. Я. Плятта, А. М. Эскина и помню блестящую импровизацию будущего юбиляра на тему: в Министерстве культуры решают, как быть с Утесовым, что ему к 70-летию дать. Он начинал с Героя Труда и медленно спускался по наградным ступенькам вниз, причем каждый такой шаг сопровождался самоуничижительными формулировками и нашим гомерическим хохотом. Помню дословно и последнюю его фразу: «А поскольку Трудовое Красное Знамя у него уже есть — дать ему «мальчика и девочку» (имелся в виду орден «Знак Почета»), и пусть он гуляет с ними по своей Одессе».

Суетность? Пусть так. Но, скажите, хватило бы вас накануне семидесятилетия, когда главное, что вы могли сделать в жизни, уже позади и это не просто итог, а как бы конец одной жизни и начало другой, в которой нет радостных ожиданий, хватило бы вас устроить из ваших волнений спектакль для друзей в насмешку над собой и своими переживаниями?!

А потом, недели через две, все мы сидели в зале Театра эстрады на Берсеневской набережной, ждали начала торжества и нервничали потому, что еще с утра ни один человек не знал, чем же кончилось в Министерстве культуры то самое, на этот раз не выдуманное Утесовым заседание. И вышла Фурцева. Была она тогда министром культуры, и, мне кажется, ее миссия в тот день была приятна ей лично. Когда она сказала, что Леониду Осиповичу Утесову, первому среди артистов эстрады, присвоено звание народного артиста СССР, началась такая овация, что, побывавший на многих юбилеях, я ничего подобного не припомню.

●

Прошло пять лет. Первую самостоятельную работу мне, телевизионному кинорежиссеру, предложили сделать об Утесове. Тут, видимо, надо сказать, что родился я под песни Утесова, за два года до войны, и было мне уже тридцать. Но начало есть начало — я волновался, как положено начинающему. Чему, кстати, способствовал и сам Леонид Осипович. Во-первых, в его устах, устах человека, начавшего профессиональную карьеру лет в семнадцать, слово «молодой» не имело оттенка скидки, и в словосочетаниях «молодой певец», «молодой музыкант» или «молодой режиссер» он последовательно делал ударение на втором слове. Во-вторых, его кинематографический опыт казался мне, ну, скажем, не таким уж обширным и приобретенным в слишком отдаленные времена. Но когда человек может сказать тебе: «Юноша, я начал сниматься в кино в 1918 году...», начинающему режиссеру в 1970-м трудно подобрать контраргументы. Более того, доброхоты и намеками, и впрямую говорили, что ты еще с этим стариком хлебнешь лиха, когда начнется работа. Так что Утесова я побаивался. Впрочем, в период написания сценария (я был и автором) никаких сложностей в общении с Утесовым у меня не возникло, только... только мне казалось, что он надо мной издевается. Раза два в неделю, у него ли дома, где я копался в огромном комоде с его фотоархивом, или по телефону, он задавал мне вопрос, в котором варьировались только имена, остальное повторялось: «Я видел вчера картину про... Скажите, наша будет лучше?» Или: «Вы знаете, что делают фильм про... Скажите, наш будет лучше?» И т. д. Вопросов этих я сперва пугался. Потом научился отвечать с пафосом: «Конечно, Леонид Осипович, а как же иначе!» А кошки на душе все равно скребли, несмотря на то, что Утесов не без пафоса, который у него всегда граничил с иронией, всякий раз заканчивал такой разговор словами: «Вы меня очень обрадовали, мой дорогой». Кстати, во всех основных песнях репертуара Утесова, начиная с 20-х годов, прочно утвердилось местоимение «ты». Но, знакомый с моей мамой и почти ровесник моему дедушке, Утесов в разговоре со мной этого местоимения не употребил ни разу.

Но вот написан сценарий, о чем Утесов знает, вот его уже утвердили, скоро начинаться съемкам, а Леонид Осипович ни разу даже не намекнул, что хотел бы его прочесть. Конечно, я многое с ним оговаривал, многое просто рождалось из общения с ним, но все-таки...

— Нет, Алеша, — сказал Утесов. — Я буду смотреть картину. А так вы — режиссер, я — актер. Говорите, что делать. Неудобно это читать мне — как самому на себя рецензию писать.

●

— Революция открыла Утесову... важность богатств, которыми он обладает, великую серьезность легкомысленного его искусства, народность, заразительность его певучей души.

Я произношу эти слова Бабеля в третий или четвертый раз. Я их уже выучил наизусть.

— Мотор! Приготовились. Камера!

— Алеша, — говорит Утесов, — я не могу начать. Что вы экономите пленку? Вы сначала скажите свой «мотор», а потом эти слова. Мне иначе неудобно.

Он сидит в тишке на лавочке. Осень. Болше-

во. Наш первый съемочный день. И, как мне предсказывали, капризничает. Сохранилась фотография, снятая в этот день: я что-то с жаром внушаю Утесову, а он глядит на меня с выражением «сколько вас таких умных было...», но это все я увижу потом, со стороны, а пока надо же снимать. И я соглашаюсь — черт с ней, с пленкой, вот упрямый, и командую «мотор», и произношу слова Бабеля в пятый раз, жалея пленку и чертыхаясь про себя.

— Великая серьезность легкомысленного моего искусства, — вдруг задумчиво произносит Утесов и включается, и заводится, и начинает говорить легко, импровизационно...

Теперь понимаю. Включение камеры прерывало для него общение. Он не мог работать без партнера. Эти слова были публикой, залом, музыкальным вступлением, наконец. Он не мог настроиться без подачи. Он был человеком эстрады.

Сняли монолог, сняли проход его по пустой болшевской аллее, усыпанной листьями. Был ветер. Осень шла Утесову. Осталось самое простое.

— Леонид Осипович, вот ваш транзистор. Сядьте на лавочку и слушайте музыку.

— Какую?

— Какую поймаете.

— Я по транзистору слушаю последние известия.

— Слушайте.

— Их сейчас нет.

— Тогда музыку.

— Какую?

— Какая будет.

— Алеша, перестаньте. Я же знаю, что вам надо. Если вы хотите, чтобы я слушал Баха — это одно. А Моцарта — совсем другое.

(У меня еще с режиссерского сценария задумано, что он сидит и слушает какую-то современную какофонию, которая ему не нравится. Но я не хочу, чтобы он играл, я хочу, чтобы он жил.)

А он вовсе не хочет этого. Он хочет играть.

— Какая у вас здесь будет музыка в фильме?

— Я еще не знаю.

— Как я могу слушать неизвестно какую музыку?

Он хочет предлагаемых обстоятельств, по Станиславскому. И все тут.

— Леонид Осипович, ну неужели вам трудно...

— Мне не трудно. Мне непонятно.

— Это плохая музыка.

— Плохую музыку я выключу и слушать не буду.

(Зануда! Черт меня возьми.)

— Уходит свет, — говорит оператор.

Я ощущаю себя зарвавшимся аферистом, посягнувшим на непосильное дело.

— Мне это нравится или не нравится? — спрашивает Утесов.

— Не нравится.

— Так бы сразу и сказали. — Он включает транзистор, долго слушает звук настройки и презрительно поднимает бровь. — Ну?

Что он — сыграл или прожил? Понятия не имею. Но сделал он буквально то, о чем я мечтал в режиссерском сценарии. Дублей не потребовалось.

●

Все было продумано. Оркестр, после того как мы с оператором разместили его на сцене Концертной студии в Останкино, отпущен на получасовой перекур. Поставлен общий свет и полупогашен до времени. День последний, мы снимаем финал.

Чем должна кончаться картина об Утесове? «Легко на сердце от песни веселой...» — не правда ли? Утесову 75 лет. Он входит веселый и легкий, оркестр приветствует его. Он дает сигнал, и финал нашей картины без особых ухищрений пролагает себе дорогу в вечность. Вечное — оно самое простое и есть. Я хотя и иронизирую, но и сегодня считал бы такой финал не самым плохим.

И вот передо мной пустая сцена. На ней тремя ступенями стулья, а на стульях — инструменты, оставленные ушедшими на перекур музыкантами.

Через пять минут должен приехать Утесов, я уже иду его встречать. И, взглянув последний раз, все ли готово, — останавливаюсь: сцена открыта и беззащитно грустна; и так легко, и так заманчиво разместить сейчас на ней ваши собственные миражи. И я вспоминаю свои

бдения в утесовском кабинете у комода с двумя огромными ящиками, набитыми путаницей его фотоархива. И слышу голос Утесова за спиной, когда я один за другим откладываю в сторону несколько групповых снимков: «Дайте-ка, дайте-ка, ведь все покойники, один я еще живой... а здесь... вот про этого не знаю, а остальных точно нет. Опять все — покойники. Совсем я один остался». И помню шеей, как трудно было оглянуться.

Я подхожу к оператору, сидящему в ожидании простой съемки, и говорю, чтобы он был, что называется, «на стреме», потому что сейчас мы войдем с Утесовым и я не знаю, что будет, но чуть добавит пусть свет и снимет это. Что это? Я не знаю, но это будет финал. И я не смогу ни сказать ему «камера», ни дать сигнала, потому что...

Я уже опаздываю. И бегу. И через несколько минут мы входим с Леонидом Осиповичем из боковой двери, и я, что-то предчувствуя, спускаюсь по лесенке в зал, оставляя его на сцене. И так, разговаривая сверху вниз, мы доходим до середины сцены и останавливаемся. Мы еще продолжаем говорить, но уже сознание проросло сквозь интуицию, и я вижу...

Пустая огромная сцена. Ярусы стульев. Медью и полированным деревом посверкивают оставленные инструменты. А музыкантов нет. Молчаливая музыка кино. Образ одиночества. И Утесов, только что оживленно говоривший со мной, вдруг останавливается. Он не видит этого, но — артист — он чувствует это спиной. Разговор завял. И как по режиссерскому сценарию, словно выполняя специально придуманную мизансцену, он садится на средний стул, сняв с него скрипочку. Долго смотрит на нее. Прикладывает к плечу. Последний музыкант ушедшего оркестра. Нет, не играет. Так... поднял смычок, спиной почувствовал холод, пустоту, опустил. И вдруг — «Нет, я не Ойстрах!» — сорвал настроение старой байкой.

И прорезался звук. И стали входить музыканты. И все кончилось.

Я подошел к оператору.

— Ну?

— Что ну?

— Снял?

Теперь он уже сам режиссер, этот мой оператор. Так пусть кто-нибудь из его бывших коллег сделает ему такой же подарок. Я не мог его убить. Надо было снимать финал.

То, что мы придумали раньше, казалось мне сейчас жалким и бессмысленным. Сколько раз — говорил я себе — снимали и видели Утесова с этой знаменитой его песней. Он выходил последние годы на все эстрады Москвы в кавказской войлочной панамке и с кнутом, перекинутым через плечо тщательно отутюженного концертного пиджака, и у тебя будет то же, только без кнута и панамки. Что он живой и деятельный — ясно и из остального твоего материала.

Тем временем на сцене расселись музыканты, перебрасываясь грубовато-почтительными шутками с маэстро.

— Мы разок пройдем и снимайте, — сказал Утесов.

Все катилось к благополучной катастрофе, и наша картина обещала не только быть не лучше всех на нее похожих, но еще и в тысячу раз хуже.

Надо честно признаться, что человек я не самый музыкальный. После того как я однажды с не просто режущей ему ухо, а, видимо, раздирающей душу фальшивостью попробовал «напеть» одну из его мелодий, он, чтобы избежать повторения этой попытки, готов был на все. А потому в минуту спора я иногда пользовался запрещенным приемом:

— Леонид Осипович, если вы этого не сделаете, я вам спою, — говорил я, и на лице моего героя отражался отнюдь не комический ужас.

И вдруг сейчас я увидел на его лице то самое выражение.

— Вы что, ноты забыли? — спросил Утесов свой оркестр. И стал сердито стягивать пиджак.

— Сначала, и только аккомпанемент, — Утесов пребывал в ворчливом негодовании. — Отдыхайте, — сказал он нам.

— Свет, — заорал я шепотом в ухо оператору. Он второй раз за день посмотрел на меня, как на окончательно больного, и встал к камере.

Семь или восемь раз проходил с оркестром эту, мягко скажем, не новую для себя и для него песню Утесов. Я не хотел бы ограничиться констатацией простой истины о требовательности художника к себе и своему детищу. В других обстоятельствах Утесов делал что-то с одного дубля и бывал вполне удовлетворен результатом. Дело тут было в другом. Во-первых, с оркестром он давно не работал и, с точки зрения даже старейших музыкантов, был уже несколько старомоден. Во-вторых, «то, что можно себе простить на спектакле или в концерте, нельзя же допускать в фильме» — этим болеет любой исполнитель, от балерины до ложечника. А в-третьих и в главных, запетая-перепетая, вошедшая в заглавия и в позывные, ставшая знамением времени и его обозначением, эта песня была для него живой. Он ее слышал и чувствовал. И был недоволен. И ворчал. Потом доволен и ворчал, потом уже надел пиджак. Но финал к тому времени был у меня в кармане.

— Это, — сказал я оператору, когда приосанившийся Утесов и оркестр приготовились к съемке, — ты можешь уже не снимать.

Но он, видимо, тогда собирался стать режиссером, этот оператор. Он все-таки снял парадный выход. В картине его нет.

●

А между первым и последним днем были съемки, месяц почти ежедневного общения с Утесовым.

Расскажу о нескольких днях.

Снимаем кадр: Утесов выходит из подъезда своего дома, садится в машину и едет на репетицию. Камера спрятана в автобусе, черная «Волга» с шофером стоит напротив подъезда, я спрятался за афишную тумбу. Краем глаза вижу выходящего Утесова, потом его скрывает тумба, и через несколько секунд раздается его недовольное:

— Алеша, где вы? Ну, что это вы придумали?

— Стоп! — кричу я и бегу к машине, откуда Утесов уже извлекает удивленного шофера.

— Алеша, чтоб я в своем фильме ехал пассажиром? У меня, мой дорогой, права с 1928 года! Я, может быть, самый старый автомобилист в Москве. Вы бы сказали, я бы велел шоферу привести мою «Волгу»...

— Значит, все-таки шофер...

— Конечно. Но не в этом дело. Я должен сидеть за рулем сам. Правда, на той «Волге» передача переключается по-другому. Но вы мне покажете?

Шофер нашей машины с готовностью кивает. Он готов на что угодно: он не зря прожил жизнь — перед ним живой Утесов! Мы переставляем камеру, и я не без садизма наблюдаю, как Утесов дважды пытается сдвинуть машину с места. В конце концов это ему удается. «Волга» выезжает из кадра.

Пока шофер ставит ее задним ходом в кадр, Утесов с подозрительной кротостью спрашивает, не нужен ли мне еще дубль. Я говорю, что все прекрасно, он прекрасен, я доволен. Утесов смотрит на меня с сомнением и говорит:

— Тогда я просто потренируюсь. Вдруг я куплю себе такую «Волгу». А вы снимите, как вы любите, — прямо как в жизни.

Потом мы снимали его за рулем на тихих московских улицах, и он был очень доволен, что в своей картине сам водит машину. А когда фильм вышел, мне не давали прохода автомобилисты, допрашивая, почему Утесов сидит за рулем казенной черной «Волги» с номером МКА.

●

Очередной день кончился. Прощаемся. Утесов пожимает руки всем работникам на съемке. Пока сматывают кабели, отводит меня в сторону.

— Что завтра?

— Леонид Осипович, мы же договорились не готовиться.

— Я и не буду готовиться. Но знать я имею право?

— Продолжение интервью. Вопросы — ответы.

— О чем?

— Например, о войне.

— Что меня спрашивать о войне?! Я что — воевал! Я пел песни.

Господи! Если бы он сказал мне это не сегодня, а завтра, перед камерой. Цены бы не было этой абсолютно естественной самоотре-

ченности, простоте сопоставления сделанного им, Утесовым, и войны. Я впадаю во мрак, ругаю себя на чем свет стоит. Утесов видит, что происходит что-то не то.

— Отчего вы расстроились?

— Леонид Осипович, ну ведь договорились: не спрашивайте меня, что будет завтра. Теряем самое драгоценное — естественность вашей реакции. Вы так сейчас сказали, что завтра...

— Я и завтра так скажу.

— Не скажете.

— Скажу. Слово в слово. Вы запомните.

На том и расстаемся. И встречаемся завтра. Теперь я уже ученый, пленку не экономлю:

— Мотор! Камера! — и задаю вопрос.

— Когда говорят пушки — музы молчат, — начинает Утесов. — Нет, опровергла наша жизнь это старое...

— Стоп! Леонид Осипович, это же совсем не то.

Утесов — весь обида и негодование. Он так хорошо все придумал. Что не так?

Я говорю, что ушла естественность, что нечего тут рассуждать, что его вступление противоречит сути того, что он говорил вчера.

— Ничего это не противоречит. Я еще до этого дойду. Ну, давайте еще раз.

— ...Воевал солдат в окопе переднего края, воевал офицер на командном пункте, а мы только опровергали старую поговорку: «Когда говорят...»

— Стоп!

Я в отчаянии. Утесов в отчаянии.

— Ну хорошо. Вы можете мне дословно напомнить, что я вчера сказал?

— Дословно не могу. Но примерно...

Словом, еще три дубля насмарку. Вчера он сказал, как думал, как мог сказать только он, Утесов, а сегодня он ни в какую не может одолеть желания изложить это теоретически, а главное, красиво.

— Давайте другое, — говорю я. Кто я, в конце концов, такой, чтобы учить Утесова, что ему говорить? Но, видно, он тоже чувствует: что-то теряется, что-то уходит, и я, несмотря на то, что вызываю сейчас в нем вполне оправданное раздражение, работаю на него, думаю о нем и, может быть, в чем-то прав.

— Повторите мне мои слова прямо перед камерой.

— Не буду, Леонид Осипович, так не получится.

— Ну, последний раз.

— Камера! Леонид Осипович, расскажите о войне.

— Кто я такой, чтобы о ней рассказывать. Я не воевал, я пел песни, — говорит Утесов, раздраженно повторяя эту уже приевшуюся ему мысль, — но если песня может быть оружием...

Я не говорю «стоп», не имею права: это то, что нужно. И он добирается и до солдат в окопе, и до молчащих муз.

А все-таки так, как чувствовал Утесов-человек, не сказал. Сказал как артист. Перед камерой не мог иначе. И сейчас, спустя много лет, я говорю себе: а ты что хотел, чтобы он, артист до мозга костей, перестал быть артистом, то есть хотя бы чуточку не самим собой?

А потом смотрю его последнюю телепередачу, где он, восьмидесятисемилетний, галантный, чуточку влюбленный в ведущую и оттого особенно трогательный, с ее подачи старается говорить красиво и глубокомысленно о том, что никогда его по-настоящему не волновало, в чем он был слаб и наивен, как ребенок: о теории, о поэзии, о переходных формах и еще бог знает о чем, и его жалко. Но вдруг он выныривает из этого и оказывается в знакомом воздухе байки, случая из жизни, шутки, песни, — и нет никаких восьмидесяти семи; сто лет проживет и будет умным, прелестным, привлекательным для глаз и сердца такой, настоящий Утесов.

Ведь правда же — не было в Одессе теоретиков! Зато какие практики! И не надо притворяться! От чужого, от заемного он лучше не стал — у него своего было столько, что еще бы на сто лет хватило.

●

В Одессе мы сняли несколько кадров: на одном и том же углу Дерибасовской разные люди показывают руками в разном направлении. Смонтированные через титр «Где здесь живет Утесов?», эти кадры складывались в

маленький эпизод, который завершался указующим перстом Дюка (известного в Одессе памятника) и приводил нас в Треугольный переулок, дом № 11, где Леонид Осипович родился.

— Алеша, вам придется заменить надпись, ——сказал Утесов после просмотра. — Я же там не живу, а жил. Так и пишите: «Где здесь жил Утесов?»

Я упорствовал, доказывал, что смысл здесь поэтический, говорил про одесскую душу, про живое его присутствие...

— Вы, мой дорогой, плохо знаете публику. У нас с вами будут неприятности. Вот посмотрите.

Через месяц после того, как фильм вышел в эфир, Утесов зазвал меня к себе и с торжествующе-невинным видом выложил передо мной с десяток писем. На семи было написано: «Одесса, Треугольный, 11, Утесову». На двух: «Москва, Треугольный, 11, Утесову». А на одном даже — «Ленинград, Треугольный, 11, дорогому Утесову».

— Что я вам говорил, мой дорогой?

Как он замечательно смеялся! Начинали смеяться глаза, словно накапливая энергию, потом разбегались по всему лицу лучики смеха, и уже тогда начинало смеяться все: уши, подбородок, лоб, даже волосы, в то время почти еще темные, сламывались от смеха на сторону.

А в Одессе уже нет Треугольного переулка. На домах светлые следы снятых табличек. А над ними новые — «Улица Утесова». Вот такая жизнь: поднял переулок до значения улицы.

Но он был бы доволен. Именно так, доволен — не более. Он очень любил Одессу, но любил как ровню. Ругался с ней, ревновал, иногда мерялся славой. Так что он был бы доволен. И только втайне —счастлив.

●

Тонателье. Идет синхронная съемка. За роялем утесовский пианист старого призыва Леонид Кауфман. Он давно не в оркестре. Но когда ему позвонили и сказали: «Утесов», он спросил только, когда и где нужно быть.

Записываем «Кичман», записываем «Лимончики» — это по предварительному уговору только запись. Исподтишка снимаем. Когда Утесов поет: «Ой, лимончики, ви мои лимончики, ви растете у Сони на балкончике», — он молодеет и веселится, как дитя, подхохатывает, откидывается в кресле и от удовольствия закатывает глаза.

— Жаль, «Спирька Шпандырь» был немой фильм. Если б его озвучить моим тогдашним репертуаром, это было бы не хуже, чем «Веселые ребята»! — замечает Утесов. Он, конечно, шутит. «Международная карьера Спирьки Шпандыря» — это фильм года двадцать четвертого, от которого осталось несколько частей, где Утесов играет роль веселого блатного.

Записали, сняли.

Спрашиваю, не надо ли сделать паузу: у нас впереди две серьезные песни — их Утесов захотел спеть синхронно в своем фильме: «Когда проходит молодость» и «Пара гнедых».

— Алеша, — сказал он, когда мы еще работали над сценарием, — один романс я должен спеть, но я спою два. Выберете. А может быть, вам понравится, и вы оставите оба.

— Ленечка, ты не устал? — спрашивает он Кауфмана. И Ленечка отвечает ему плутовато-влюбленной улыбкой. Такая улыбка — что-то вроде фирменного знака музыкантов, работавших с Леонидом Осиповичем. В ней, с одной стороны, постоянная готовность к шутке, иронии, неожиданному повороту игры, а с другой — я видел, как буквально ругался с ним на репетиции работавший тогда в его оркестре совсем молодой, а теперь широко известный джазовый пианист Леонид Чижик. Для него — музыканта — на той репетиции Утесов был вчерашним, даже позавчерашним днем джаза, птеродактилем. И из оркестра он скоро ушел. Но я почему-то убежден, что если его спросить об Утесове сейчас, то на лице его появится именно такая «фирменная» плутовато-влюбленная улыбка. Даже ругаться с Утесовым — это все-таки было незабываемо замечательное занятие.

И вот Кауфман играет вступление. Я в который раз удивляюсь мгновенности утесовской внутренней перестройки. С первых тактов рояля он уже совсем другой, словно весь

«блатной одессизм», которым он только что забавлялся от души, вообще не существовал в природе.

— «Быстро трясетесь вы мелкой рысцою, вечно куда-то ваш кучер спешит...» — он поет с какой-то покаянной открытостью, он собрал сейчас в душе всю отчаянность страха перед собственной старостью. Ему семьдесят пять, и ему страшно. И вдруг я вижу, что это не игра, не просто внутренняя мобилизация актерской техники — нет. Видимо, он незаметно для самого себя перешел грань — и он плачет. Из глаз текут две слезы, а он — актер до мозга костей — не позволяет этим слезам повлиять на голос, на звучание. И мгновения этой борьбы прекрасны. Он справляется с собой и доканчивает романс. Он не испортил кадр. Он победил. И он поет второй раз, уже жестко взяв себя в руки, соразмерив свои чувства и свой актерский огромный опыт.

Теперь ругаю себя последними словами, что поддался на уговоры и, чтобы сохранить этот романс в картине, пошел в окончательном монтаже на замену первого дубля вторым.

— Это будут смотреть у телевизоров миллионы пожилых людей, — сказали мне, — не надо, чтобы им становилось так грустно.

И я согласился. Но в архиве Утесова, наверное, лежат те две пленки — изображение и звук первого дубля, которые я отвез ему, может, они сохранились. Он ни разу не помянул эту историю, видимо, считая, что со стороны виднее, да и трудно представить себе Утесова, ратующего за то, чтобы его показали плачущим. А все-таки... все-таки был этот романс, где на глазах у нас шла борьба между старым артистом и его старостью. И артист победил. Не могу себе простить, что это видели и помнят всего несколько человек.

●

Замыслено было показать Утесову весь собранный киноматериал, где снято, как он поет. Материала, кстати, оказалось не так много. Кроме «Веселых ребят», «Концерта фронту» и предвоенного ленфильмовского «Концерта на экране», десяток телевизионных номеров, несколько кусочков из Красногорского архива, снятых во времена «Музыкального магазина», и еще две-три случайные съемки. Кое-что из этого Утесов не видел на экране вовсе, что-то забыл. И хотелось увидеть, как он будет смотреть, на что среагирует, к чему останется безразличен, наконец, послушать, что он скажет о своих старых песнях.

Опыта у меня было мало, и соображения перевести все на видеопленку и показать ему этот материал на большом мониторе — не хватило. А показывать Утесову в зале киноматериал и одновременно снимать, как он этот материал смотрит, — не получалось у оператора: либо Утесов ничего не мог видеть на экране, либо оператору не хватало света в просмотровом зале, чтобы снимать. Промучились полсмены и бросили.

То, что пришло мне в голову только теперь, задним числом, можно назвать светлой мыслью. Тогда нашли просто выход из положения. Договорились так: гасим свет — смотрим на экране песню, зажигаем малый свет, и Леонид Осипович, как бы глядя на экран, куплет-другой этой песни поет про себя, даем полный свет и о ней разговариваем. Договорились, начали.

На экране «Раскинулось море широко». Театрализованная песня. Какая-то двухэтажная тюремная камера. Внизу Утесов в тельняшке и бушлате, надо полагать, осужденный за революционные настроения. Вверху ходит за решеткой часовой. Сразу чувствуется «папье-машенничество» декорации. Он «играет» песню, явно плюсуя, с отчетливым пережимом, чтобы дошло до задних рядов отсутствующего зрительного зала. Словом, все, что называется, мимо.

Потом включаем малый свет. И тут...

В моих фильмах есть несколько кадров, которыми я горжусь. Они — мои собственные открытия жизни, человека, души. И этот — из них.

Помните утесовское «А голоса коль не хватало, я пел ее сердцем своим»? Вот это буквально и происходит в кадре. Леонид Осипович поет «про себя». Молчаливый крупный план старого, забывшего в этот момент о своем втором обширном подбородке человека.

Некрасивого, не по-утесовски неподвижного. Как он пел! Да, да, именно пел: суть песни, ее грусть и протяжное раздолье звучали в глазах, в губах, в коме, застрявшем в горле. Вся песенная душа этого человека насыщала немоту. Все было значительно, трогательно и невероятно содержательно в этом лице.

Сколько я знаю про его слабости: и суетность, и прижимистость, и порой дурновкусие, и всеядность! Да мало ли что. Но я смотрю на этот крупный план и думаю о том, каков был заряд песенности в этом семидесятипятилетнем человеке, если так выразительна его немота. Он, спевший чуть ли не 800 песен, прошедший все, от «трагедии до трапеции», был переполнен чувствами, как мальчик на пороге театрального вуза. Может, эта полнота чувств и есть главный утесовский талант?

В фильме же все стало банальнее, монтаж прост: Утесов на экране поет — Утесов в зале слушает. Я вас очень прошу, если вам доведется увидеть этот фильм по телевидению, выключите в этом эпизоде звук. Послушайте, как поет утесовская душа. Ах, как она поет!

●

И после всего этого через десять лет — чинный оркестр в черном на сцене, чинный хор, тоже в черном, у левой кулисы — чинные голоса, чинные речи. Чинные дальние родственники (близких всех пережил).

Ему бывало скучно. С ним — никогда. И вся эта церемонная печаль была не его. Вряд ли кто-нибудь специально придумал этот ритуал, чтобы подчеркнуть отсутствие его живого. Так получилось. Как получалось всякий раз, когда с ним поступали, как со всеми. Он выпадал. И меня, сидящего в глубине зала ЦДРИ, все время мучило кощунственное желание, чтобы оркестр и хор, сорвавшись с похоронной ноты, вдруг «врезали джаз», и эта перемена остановила бы мысль об уходе и вытащила из глубины нашей печали непокорную веру в то, что он остается, что он есть, что он все тот же Утесов даже сейчас.

Он не просто был нашим современником. Он был современником нашей молодости. Он был современником молодости всех поколений от дореволюционного времени до 60-х годов. Пока он пел, он был молодым. А потом сразу, без переходов, стал мудрым. И это ему шло. Потому что сочетание задора и грусти сохранилось в нем. Изменилась только пропорция. Он был человеком на многие времена. Точнее сказать, он сам был временем. В нем были и нэп, и пафос строительства, и быт, и романтика, в нем был вкус времени и его безвкусица; и все это было едино, как жизнь.

Он был человеком не только своего времени, но и своего народа. И поэтому-то в самой большой его радости всегда присутствовали доля грусти и толика самоиронии. В самом большом горе, на дне — зернышко улыбки, капелька надежды. И любимыми его писателями были, во-первых, Шолом-Алейхем, а во-вторых — Бабель.

И еще одно: демократизм эстрадной «звезды» — часть профессии, непременная часть того, что американцы называют имидж: это и облик, и образ, и легенда — все вместе. За пределами публичности «звезда» может снимать свой демократизм, как галстук или парик. Утесов был демократичен по своей сути, человеческой и артистической. И никогда не притворялся.

Он, спевший столько песен, что их хватило целому народу для памяти о целой эпохе, никогда не был монументален. Он мог быть впереди и сзади, он мог быть сбоку, за что бывал и бит, и руган, но никогда, ни разу он не был «над». Наверное, дело в том, что он всегда был прекрасно несовершенен, превосходно, победительно несовершенен, и потому был и остался недоступен пуританскому обоготворению. Истина его жизни и его искусства не посягала на то, чтобы быть истиной в последней инстанции.

И потому его искусство продолжается и жизнь продолжается. Как сказал он однажды: «Песня может уйти, но если это настоящая песня — она вернется. Она вернется и будет жить. Потому что хорошие песни не умирают».

В. Божович

Неутомимый борец

Издание сборника работ Леона Муссинака[1] напомнило нам об одной из ярких и цельных фигур в истории французского кино — о человеке, для которого борьба за новое искусство была неразрывно связана с борьбой за социальный прогресс, с утверждением идеалов социализма. Статьи сборника позволяют читателю воочию увидеть, как формировались и развивались взгляды Муссинака на кино в течение добрых трех десятилетий. Причем эти десятилетия вместили в себя решающие события в истории молодого искусства: расцвет немого кино, выход на мировую арену советских фильмов, затем — приход звука, поиски путей к звуко-зрительному синтезу, приведшие к освоению новых возможностей киноэкрана.

Драматические события потрясали общественную жизнь Франции: после первой мировой войны, вслед за кратким периодом стабилизации, последовали годы ожесточенных социальных схваток, демократического подъема, военного поражения Франции, гитлеровской оккупации и героического движения Сопротивления... Как писатель, критик, теоретик кино, общественный деятель, коммунист и патриот — Леон Муссинак неизменно был в гуще схваток.

Во вступительной статье к сборнику Жорж Садуль достаточно подробно описал жизненный и творческий путь Муссинака, показав кипучую и разностороннюю деятельность «товарища Леона». Вместе со своим другом Луи Деллюком Муссинак заложил основы независимой профессиональной кинокритики во Франции. Как участник первой мировой войны, как человек действия, остро реагировавший на социальную несправедливость, он закономерно пришел в ряды Французской коммунистической партии.

Муссинак был первым, кто еще в начале 20-х годов стал вести кинематографическую рубрику на страницах влиятельного литературного журнала «Меркюр де Франс». Появление такой рубрики в солидном журнале было по тем временам сенсационным новшеством. В 1922 году Муссинак, вместе с Р. Канудо, добился того, что фильмы были допущены в качестве произведений искусства на осеннюю выставку изобразительных искусств — так называемый «Осенний салон». Среди залов, заполненных произведениями живописи и скульптуры, один — с зашторенными окнами и белым экраном — был отведен для демонстрации фильмов. А три года спустя в качестве докладчика театральной секции Международной выставки декоративного искусства Муссинак добился того, что по итогам выставки были награждены премиями фильмы двух дотоле неизвестных во Франции советских режиссеров — Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна.

В октябре 1926 года благодаря усилиям Муссинака в Париже впервые был показан «Броненосец «Потемкин». Поскольку советские фильмы постоянно натыкались на рогатки французской цензуры, Муссинак создал киноклуб «Друзья Спартака», главной задачей которого была демонстрация и пропаганда советского кино. В Париже сеансы киноклуба проводились регулярно в большом кинотеатре «Казино де Гренель». Успех фильмов был таков, что иногда их приходилось «бисировать»,

[1] Муссинак Леон. Избранное. Искусство, 1981. (Ссылки в тексте даются по этому изданию.)

то есть показывать еще раз при том же составе аудитории. После сеансов завязывались бурные споры, и наиболее рьяные любители кино, пропустив последнее метро, возвращались домой пешком. Префект парижской полиции Кьяпп был раздражен и обеспокоен популярностью клуба, и по его приказу деятельность «Друзей Спартака» была запрещена.

С 1926 по 1932 год Муссинак — редактор кинематографического раздела газеты «Юманите»; публиковавшиеся здесь статьи и материалы находились на самом высоком профессиональном уровне и возбуждали всеобщий интерес. В 1927 году Муссинак впервые посетил Советский Союз. Результатом этой поездки стала книга «Советское кино». Несколько ранее было опубликовано теоретическое исследование «Кино как средство социального выражения», затем «Панорама кинематографа» — сборник статей, первоначально печатавшихся в «Юманите» и «Монд» (который в то время выходил под редакцией Барбюса). У Муссинака завязались дружеские отношения с Эйзенштейном, с которым он познакомился во время пребывания в Советском Союзе; затем он сопровождал создателя «Броненосца «Потемкин» в поездке по Франции и многие годы поддерживал с ним оживленную переписку.

Кипучая деятельность Муссинака не ограничивалась кинематографом, но охватывала также область литературы, театра, изобразительного искусства, архитектуры... В наш век узкой специализации он был человеком поистине универсальных интересов и энциклопедической образованности. Чутким воспитателем и талантливым организатором проявил себя Леон Муссинак на посту директора ИДЭКа и Высшей национальной школы декоративных искусств. Он был также одним из основателей Французской синематеки и постоянным членом ее административного совета.

Леон Муссинак был человеком действия, ему было чуждо стремление укрыться от общественных бурь в тихой заводи искусства и искусствознания. Искусство было для него частью реального и бурно меняющегося мира, где шла напряженная борьба между силами реакции и силами прогресса. И в этой борьбе Муссинак-коммунист всегда занимал предельно четкую позицию, даже с риском для собственной жизни. После поражения Франции во второй мировой войне Муссинак был интернирован петеновскими властями и отправлен в концлагерь; лишь чудом ему удалось избежать смерти. Уйдя в подполье, он, несмотря на подорванное здоровье, стал активным участником движения Сопротивления.

После войны Муссинак издал под названием «Переходный возраст кино» сборник своих основных киноведческих работ. Этот сборник в русском переводе (с некоторыми сокращениями и с добавлением нескольких статей автора, опубликованных в советской прессе) стал теперь достоянием советских читателей.

Знакомясь со сборником, легко заметить, что у Муссинака есть несколько основополагающих идей; к ним он возвращается неоднократно, развивая и обогащая их на каждом новом этапе. И главная среди них — концепция кино как народного искусства.

Уже в первой своей книге «Рождение кино», куда вошли статьи 1920—1924 годов, Муссинак дал формулировку, которая затем неоднократно повторялась другими авторами: «Подобно театру Эсхила, Шекспира и Мольера, оно (кино. — *В. Б.*) будет народным искусством или не будет существовать вовсе» (с. 22). Однако утверждение демократического призвания кино не мешало Муссинаку требовать от кинематографистов смелости и готовности, если это потребуется, идти наперекор сиюминутным вкусам публики. Не художники-творцы, а беспринципные кинопредприниматели заинтересованы в том, чтобы прилаживаться к этим вкусам и эксплуатировать их.

Французский критик был убежден, что кино, как коллективное средство выражения, сможет реализовать свои возможности лишь в условиях нового экономического строя, опирающегося на новые социальные основы. В работе «Кино как средство социального выражения» (1927) он написал: «...для того чтобы кинематограф мог творить, надо освободить

его от власти денег. Кто это сделает? Производственная система социалистической экономики. А так как ее можно достичь только путем революционных преобразований, будем ждать революцию или будем готовить ее в зависимости от степени нашей личной храбрости» (с. 88). В 20-е годы мировая революция рассматривалась Муссинаком как дело ближайшего исторического будущего, и все свои оценки он соотносил с перспективой революционного преобразования мира. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и в кино он подчеркивал такие черты, в которых видел принципиальное отличие нового средства выражения от традиционных искусств: «...благодаря своей универсальности и международному звучанию, оригинальности и возможностям обобщения, кинематограф устанавливает законы, правила, методы, не имеющие аналогий в других искусствах» (с. 101).

Очень чутко относился Муссинак и к революционным преобразованиям в области техники. Одним из первых он написал о грандиозных возможностях, открывающихся перед культурой и искусством благодаря телевидению и радио. Он предвидел появление телевизионного и кассетного кино. «Это приведет к тому, — писал он, — что интересный фильм для удовлетворения потребностей клиентуры станут тиражировать в большом количестве копий... Причем либо копии будут приобретаться для создания кинобиблиотеки, подобно тому как сегодня покупают грампластинки, либо можно будет брать эти фильмы напрокат в частных и общественных фильмотеках. Кинотеатры от этого не пострадают... Однако им придется обратить большое внимание на выбор особого, исключительного репертуара» (с. 89).

Муссинак предвидел, что перспектива массированного вторжения технических средств в сферу Искусства (с большой буквы) может вызвать смущение, отрицательную реакцию у ревнителей неповторимо прекрасного. И он отвечает им (и отчасти — себе самому): «Только не надо утверждать, будто разум и чувства восстают против такой перспективы. Это — первое движение, которое надо победить, чтобы иметь возможность плодотворно мыслить. Жизнь не открывается без драм. Нужно побороть предрассудки, привычки, пожертвовать своими личными интересами и удовольствиями. И затем возвыситься разумом» (с. 90).

Ориентиром и точкой отсчета при определении будущего кинематографа для Муссинака была Советская Россия. «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина он считал первыми и неоспоримыми результатами такой организационной системы, которую сделала возможной только Советская власть, — фильмами, «которые вошли в историю кинематографа, ибо они также вошли в революционную историю» (с. 90).

Посетив Советский Союз в октябре — ноябре 1927 года, Муссинак вернулся домой, охваченный энтузиазмом. Вместе с путевыми заметками об этой поездке и письмами, которыми Муссинак в течение ряда лет обменивался с Эйзенштейном [2], разделы, посвященные советскому кино, составляют смысловой центр всей книги.

В общей картине мирового кино, нарисованной Муссинаком, советскому киноискусству принадлежит ведущая роль. Оно — основа надежд и оптимистических прогнозов на будущее. Автор глубоко убежден, что именно оно будет «противостоять международному капиталистическому кинематографу, то есть в экономическом плане станет единственным соперником кинопромышленности США, способным активно бороться против отравления зрителя американской благополучностью и европейской пропагандой...» (с. 127—128).

«Это будет, — восклицает Муссинак со свойственным ему революционным романтизмом, — победа духа над материей, поражение старых общественных сил... победа, одержанная молодыми общественными силами, классом, стремящимся все поставить на службу исключительно коллективным интересам» (с. 128).

Значит ли это, что до тех пор, пока существует капиталистическая система производства, кино как искусство обречено хиреть и про-

[2] Эти материалы, добавленные редакцией русского издания, несомненно обогатили сборник.

зябать? На такой вопрос Муссинак в разные периоды своей деятельности склонен был дать различные ответы. В 20-е годы, воодушевленный успехами режиссеров-новаторов, он написал: «Героизм истинных кинематографистов, а их уже немало во всем мире, обеспечивает кинематографу теоретическую и практическую базу. Это достигается благодаря техническим усовершенствованиям и редким удачным фильмам, созданным помимо воли и часто вопреки воле заказчиков... Постепенно они (кинематографисты. — *В. Б.*) выковывают орудие, необходимое для осуществления их великих задач» (с. 91).

В начале 30-х годов, с утверждением звукового кино, Муссинак уже гораздо пессимистичнее оценивает перспективы развития киноискусства в капиталистических странах, поскольку возросшая стоимость фильмов ведет к окончательному подчинению кинопроизводства диктату крупного капитала. Известная односторонность суждений французского критика о судьбах кино в условиях капиталистического строя проистекает из того, что Муссинак в эти годы не видел реальной возможности противостоять стремлению дельцов превратить кино в средство наживы и в инструмент идеологической обработки зрителей.

Однако подъем демократического движения в эпоху Народного фронта и опыт антифашистского Сопротивления помогли Муссинаку почувствовать силу народных масс и сделать соответствующие выводы применительно к кинотеории. Он приходит к мысли, что и в условиях капитализма существуют возможности для успешной борьбы за передовую культуру. Весьма знаменательные высказывания на этот счет мы находим в работе 1945 года «Зрители — хозяева». «В конечном счете, — пишет Муссинак, — кино Франции будет только таким, каким его захотят видеть наши зрители» (с. 206). Последнее слово о фильме принадлежит тем, кому он предназначен, то есть кинозрителям. Надо только, чтобы они сумели сказать это слово.

Как все люди его поколения, Муссинак придавал огромное значение поискам эстетической специфики кино. Это тем более важно для автора, что кино он рассматривает как наиболее полное выражение «истины современной жизни» и красоты современного мира. Уже в «Рождении кино» автор проводит мысль, что кино нельзя смешивать ни с одним из старых искусств. Оно — их могущественный синтез, их «расширенное выражение». При этом Муссинак допускал известную недооценку литературного сюжета — недооценку, вообще типичную для французского «Авангарда». Столь же характерное «родимое пятно» 20-х годов — своего рода «киноцентризм», взгляд свысока на старые (или, как говорит Муссинак, «статичные») искусства: «Мимоходом отвесим поклон статичным искусствам, которые понемногу выдыхаются и скоро погибнут в бессильном стремлении вызвать у нас эмоции, отвечающие пафосу настоящей действительности» (с. 83). Прошедшие с тех пор десятилетия не подтвердили этого прогноза.

Однако, как справедливо отметил во вступительной статье к сборнику В. Баскаков, дело не в тех или иных спорных суждениях, а в общем пафосе, пронизывающем все, что писал Муссинак, в его неиссякаемой вере в будущее киноискусства, которое в его сознании неразрывно связывалось с социализмом. Утрата такой перспективы была бы для Муссинака равносильна интеллектуальной и духовной гибели.

В заключение хочется отметить большую работу, проделанную редакторами русского издания, авторами комментариев, переводчиками. Но на одну смысловую ошибку в переводе все же необходимо указать. В очерке Жоржа Садуля на странице 18 сборника мы с удивлением читаем, будто Высшая национальная школа декоративных искусств в 1948—1950 годах «слилась» с Институтом высшего кинообразования (ИДЭК). Однако такого слияния никогда не происходило, а в тексте Садуля на самом деле речь идет о том, что Муссинак в 1948—1950 годах совмещал руководство ИДЭКом и руководство Высшей национальной школой декоративных искусств.

Борис Чирков

Ушел из жизни Борис Петрович Чирков, человек нам необыкновенно близкий и дорогой. И это не обязательные слова, приличествующие печальному событию. Они выражают боль и горечь утраты человека, известного всей нашей стране и далеко за ее пределами, актера, любимого зрителями многих поколений, смело можно сказать — всем народом, художника, сделавшего очень много для советского кино и для искусства в целом, и прежде всего для театра, из которого актер вышел и с которым преданно не расставался до последнего своего дня.

Борис Чирков — человек нашего поколения, которое так горько и неизбежно редеет в последние годы. Человек сильного поколения, которому выпало строить социализм с самых первых дней победы Октябрьской революции. Каждый из нас воспринимал судьбу поколения, судьбу молодой Советской страны как свою собственную. Зрители узнавали себя в образах героев, которые актер Чирков создавал на экране и на сцене и с которыми, как со своими рекомендациями, он пришел в партию коммунистов. Он всегда сознавал, что его творческая и личная биография, вся его жизнь неотделимы от судьбы нашего общества, которому он принадлежал целиком и которому служил своим мудрым искусством.

Борис Петрович начал свой славный путь на театральных подмостках Ленинграда. Помню наше первое знакомство с ним. Он с Черкасовым и Березовым выступал в очень популярном, любимом ленинградцами эстрадном номере «Пат, Паташон и Чарли Чаплин». Зал ревел от удовольствия. Не только потому, что видел талантливо сыгранные «портреты» популярных кинематографических актеров. Зрителей приводило в восторг необыкновенно веселое, живое, динамичное, блещущее остроумием, выдумкой, острой наблюдательностью представление. Оно имело громадный успех у любого зрителя, в любом зале.

Вскоре Борис Петрович вместе с Николаем Константиновичем Черкасовым снялся в моей первой картине «Люблю ли тебя», а затем сыграл роль Степана Лаутина в «Учителе». Лучшего исполнителя я и сейчас не могу себе представить. Хотя поначалу он должен был играть старика Лаутина, отца Степана, а на главную роль я пригласил Бориса Бабочкина. Но Бабочкин заболел, время не ждало, и я решил предложить Чиркову сыграть Степана (на роль отца я наметил Павла Волкова). Борис Петрович

был крайне удивлен и даже огорчен: он уже видел себя в роли старого партизана, примеривался к ней, вживался... К образу Степана подступал осторожно, с недоверием, но вскоре увлекся, загорелся — работа пошла хорошо. Мне она доставила огромную радость. И Борис Петрович писал, помнится, в одной из своих книг — а у него их много, он прекрасно владел пером, был замечательным рассказчиком,— что и он на «Учителе» трудился с удовольствием.

Чирков до последнего часа был человеком прозрачно чистой, благородной души. Цельно и органично существовал он в том мире, в том обществе, которые строил как гражданин и как художник. Такой души человек встречается не часто. Всю ее он вложил в свои лучшие роли. Потому и не властно над ними время. Одно из самых его задушевных созданий — прославленный Максим в трилогии Григория Козинцева и Леонида Трауберга. Чирков был словно рожден для этой великой роли. Помню, Леонид Захарович подарил ему книгу с такой примерно — ручаюсь за смысл — надписью: «Если бы Вас не было, что бы мы с Григорием Михайловичем делали?»

Ушел близкий человек, товарищ, соратник, друг. Актер редкого таланта. Большой, своеобразный мастер. Благородный, скромный, гордый своим призванием русский советский художник. Останутся в нашем искусстве его подвижническая жизнь и его неустанный труд, его замечательные экранные и сценические работы. Пусть это смягчит всем нам боль невосполнимой утраты.

Сергей Герасимов

Анатолий Головня

В нашу кинематографическую семью пришла большая беда. Умер Анатолий Дмитриевич Головня. Дорогой наш человек, наш Учитель.

Он всегда был с нами, с наших первых шагов в искусстве. Я говорю не только об операторах, которых он выпестовал, — а все операторские поколения прошли его школу во ВГИКе, учились по его книгам. Я говорю и о режиссерах, актерах, сценаристах, художниках — обо всех кинематографистах, потому что все они, начиная с тех, кто пришел в кино в середине 20-х годов, и кончая теми, кто недавно получил студенческий билет ВГИКа, — его ученики. Ибо Анатолий Головня, соратник Всеволода Пудовкина, снявший фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Минин и Пожарский», «Суворов» — не только великий оператор, один из основоположников советского революционного кино. Он — школа, школа киноискусства, школа гражданственности, идейности, мастерства. И школа эта — навсегда. Каждый советский кинематографист будет проходить ее, воспринимая заветы нашей классики, ища свою дорогу: он будет искать ее не впотьмах, не наощупь. Потому что пути поисков освещены великими художниками, творцами революционного нашего экрана и его бессмертных традиций.

Я считаю себя кем-то вроде родственника Анатолия Дмитриевича: когда я появился на свет, он, чоновец, громил кулацкие банды в наших краях, победно завершая последние сражения гражданской войны. А затем он снимал фильмы, на которых мы росли и воспитывались. Потом я учился у него в Институте кинематографии. Стал сам снимать, а Учитель оставался самым строгим и взыскательным судьей.

Не каждый крупный мастер наделен педагогическим талантом, не каждый умеет передавать свой опыт другим. Анатолий Дмитриевич умел это делать превосходно. Он был замечательным педагогом. И вот что важно:

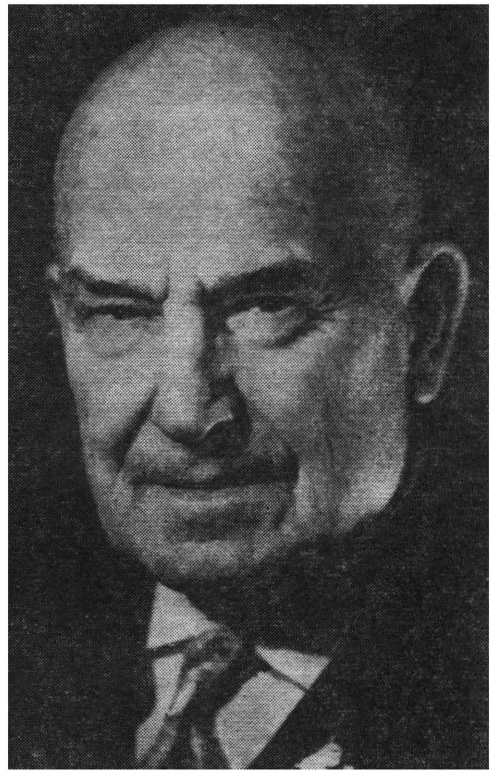
все богатства кинематографической культуры он раскрывал перед студентами так, чтобы воспитывать не просто профессионалов, а художников-патриотов, мастеров партийного искусства, бескорыстно ему преданных.

Анатолий Головня вместе с Эдуардом Тиссэ, Андреем Москвиным, Даниилом Демуцким заложил основы операторского мастерства, создал профессию оператора как творческую, утвердил человека с кинокамерой в правах одного из авторов фильма.

Картины Всеволода Пудовкина и Анатолия Головни воспевали освободительную борьбу, они были гимном борцам за свободу. Анатолий Головня стал первым «актерским оператором», оператором-психологом. Его всегда интересовал человек, его внутренний мир, Анатолий Дмитриевич тонко чувствовал своеобразие личности героя и умел находить яркое пластическое воплощение индивидуальности персонажа. Убежденный реалист, он был непревзойденным мастером выразительных пластических характеристик. Предметом его особой заботы стало «рембрандтовское освещение». Мне хочется, говорил он, научиться у великого мастера пониманию светотени, умению тончайшими световыми нюансами передать объем, фактуру, форму предмета.

То, что открыли первопроходцы, стало общим достоянием. Но не забудем, что новаторам всегда трудно. Воздадим должное их гению, смелости, настойчивости, энтузиазму. Будем помнить, что Анатолий Головня был из тех первооткрывателей, которые поставили на службу советскому кино все богатство мирового искусства — опыт литературы, театра, живописи, музыки. Он был человеком широкой образованности, большой культуры, крупной, самобытной личностью и обладал своим художественным видением, своей точкой зрения на мир.

Наш Учитель прожил большую и яркую жизнь, наполненную трудом, приносившим радость. Счастье всегда сопутствовало ему. Занимался он всегда любимым делом. Окружали его всегда хорошие люди. С плохими он дружбу не водил, связи порывал навсегда. Знал свое место в жизни и занимал его по праву. Никогда не был самодовольным, самоуспокоенным.



Рядом с ним в жизни и в искусстве была его жена и друг Тамара Григорьевна Лобова. Много прекрасных фильмов сняли они вместе. Надо было видеть, с каким трогательным вниманием относился Анатолий Дмитриевич к Тамаре Григорьевне, с какой заботой оберегал ее, являя нам образец мужского достоинства и благородства.

Анатолий Дмитриевич Головня оставил грядущим поколениям громадное творческое наследство: классические фильмы, созданную им операторскую школу и теорию операторского мастерства. И пример своей подвижнической жизни, отданной важнейшему из искусств.

Владимир Монахов

«Служение искусству — это служение человеку»

Традиционный форум передового киноискусства трех континентов — Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки, в седьмой раз состоявшийся в столице Советского Узбекистана Ташкенте, стал новой важной вехой в истории кинематографа, активно участвующего в борьбе народов за мир на планете, социальный прогресс и национальное освобождение.

Девиз кинофестиваля в Ташкенте реально отвечает главным надеждам и устремлениям передовых сил современности. Атмосфера фестиваля создает самые благоприятные условия для свободного, заинтересованного обмена мнениями, социальным и творческим опытом, подлинными идейно-художественными ценностями. Ташкентский кинофорум — это не только грандиозный праздник искусства, но и место встречи единомышленников, которые вносят свой вклад в решение кардинальных проблем, стоящих сегодня перед человечеством. «Служение искусству — это служение человеку, — сказал, обращаясь к участникам и гостям VII Международного кинофестиваля в Ташкенте, Леонид Ильич Брежнев. — И можно голько порадоваться тому, что кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки чутко откликаются на жизненные проблемы, волнующие людей во всех уголках земли».

Итоги VII Ташкентского, в работе которого приняли участие представители кинематографий почти ста стран, ряда национальных и международных организаций, убедительно подтверждают правоту этих слов.

Нынешний фестиваль проходил в знаменательный для нашей страны год — год 60-летия образования Союза ССР. Деятели прогрессивного кино планеты, собравшиеся в Ташкенте, могли воочию убедиться, сколь впечатляющи успехи многонациональной семьи советских народов во всех областях экономического и культурного строительства, познакомиться с рядом новых кинопроизведений, созданных на республиканских киностудиях мастерами разных поколений.

Как обычно, в рамках Ташкентского фестиваля состоялась творческая дискуссия на тему «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», прошедшая на этот раз особенно интересно и плодотворно: в течение двух дней на дискуссии, на которой председательствовали народный артист СССР М. Каюмов и профессор В. Баскаков, выступили более 30 представителей кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки, в деловой, товарищеской обстановке обсудившие актуальные вопросы художественного творчества и социальной борьбы.

VII Ташкентский кинофестиваль, несомненно, послужит дальнейшему укреплению творческих связей кинематографистов трех континентов, способствуя росту сил и авторитета прогрессивного мирового кино.

Сегодня мы предлагаем вниманию читателей обзорную статью нашего специального корреспондента на VII МКФ в Ташкенте, посвященную анализу ряда кинопроизведений, представленных в основной программе смотра, и выдержки из выступлений участников творческой дискуссии.

А. Липков

В контексте времени

Наверное, нет смысла пытаться привести пеструю панораму, складывавшуюся день за днем на экране VII Ташкентского фестиваля, к точно вычисленному общему знаменателю. Факторы общественно-политического и экономического характера, влияющие на кинопроцесс в той или иной стране, «география» фильмов основной программы, мировоззренческие и эстетические установки их создателей объективно предопределили их существенные, порой весьма резкие различия. Однако, взятые вместе, они дают целостную, независимо от ее неполноты и мозаичности, картину сегодняшней жизни развивающегося мира, его борьбы и надежд, его противоречий и злободневных проблем, осмысляемых средствами реалистического, социально действенного киноискусства в контексте времени.

Для завтрашнего дня

Кинопроизведения, показанные в рамках «Ташкента-82» социалистическими государствами и странами, вставшими на путь социализма, тоже заметно различались между собой. Но тем не менее можно, думается, выделить некий не случайно проявившийся признак, позволяющий говорить об их внутренней тематической близости. И в кубинской, и в афганской, и во вьетнамской картинах тема созидательного труда во имя завтрашнего дня оказалась неотделимой от мысли о необходимости защищать, если потребуется, то и с оружием в руках, саму возможность мирно трудиться на мирной земле. В условиях нынешней тревожной международной обстановки подобная тенденция закономерна. Опыт истории говорит о том, что никакие завоевания не даются без борьбы и защитить их можно только в борьбе. В фестивальных лентах Ташкента эта тема прослеживалась на материале и современном, и ставшем уже достоянием времени.

Так, показанный Монголией фильм «Через Гоби и Хинган», созданный в творческом содружестве с советскими кинематографистами, обращаясь к прошлому, к событиям уже далекого теперь 1945 года, касается проблем, актуальность которых очевидна. Речь идет о бактериологическом оружии, о научных достижениях XX века, поставленных на службу организованному человекоубийству. Тогда, в конце второй мировой войны, эти преступные эксперименты, в глубокой тайне проводившие-

---

Абдул Хаким Халик,
секретарь Союза кинематографистов (Афганистан)

Афганский кинематограф молод. По существу, развитие национального киноискусства в нашей стране началось лишь после Апрельской революции: режим, существовавший в Афганистане в дореволюционное время, препятствовал становлению демократического кино, выражающего интересы народа. Ныне положение изменилось — и у нас появились объективные возможности для развития кинематографии, активно участвующей в делах общества.

Мы ощущаем свою причастность к прогрессивному мировому кино. Сегодня во всем мире широко развернулась борьба против империалистической реакции. В Афганистане международный империализм потерпел поражение — в первую очередь потому, что в нашей справедливой борьбе мы опирались на поддержку всего передового человечества. Но мы по-прежнему должны проявлять бдительность, отражая атаки внутренних и внешних врагов. В этой связи перед молодым кинематографом Афганистана стоят сложные и ответственные задачи, в решении которых нам помогают наши друзья из Советского Союза и других стран социалистического содружества.

ся под эгидой германской и японской военщины, были пресечены благодаря мужеству и героизму советских и монгольских воинов. Но сегодня в других странах, под иными лозунгами вынашиваются не менее изуверские замыслы, представляющие реальную угрозу для человечества...

Говорить здесь об этом фильме более подробно нет необходимости, поскольку в «Искусстве кино» о нем уже писали. Равно, как и о кубинской ленте «Пограничники» режиссера Октавио Кортасара, показанной еще на Московском фестивале 1981 года. Напомню лишь, что в картине Кортасара, герои которой — молодые солдаты, несущие под командованием бывалого сержанта пограничную службу на островке у побережья Кубы, лейтмотивом проходит тема защиты завоеваний революции, требующей мужества и овладения воинской наукой.

Действие вьетнамской картины «Для завтрашнего дня» (режиссер Лонг Ван) также происходит на небольшом острове — вскоре после освобождения Юга страны. Но еще многое омрачает здесь мирную жизнь людей. И потери, которые понес народ в длительной вооруженной борьбе. И незажившие раны в человеческих душах. И трудности, связанные с необходимой перестройкой сознания жителей Юга, не сразу принимающих новые общественные отношения. И мины, еще оставшиеся в земле и напоминающие о себе смертоносными взрывами. И притаившиеся в лесах противники нового строя, борьба с которыми продолжается — и силой оружия, и силой убеждения. Но всего убедительнее оказывается сама жизнь.

Муж героини картины — из числа этих врагов. Его руки запятнаны кровью борцов за свободу Родины. Он мог бы искупить свою вину, раскрыв схему минирования острова, известную теперь только ему одному. Но ненависть ослепляет его. Он не желает сотрудничать с новой властью, помочь землякам. Не хочет, чтобы его жена трудилась в поле, на свидании в тюрьме учит ее, как симулировать болезнь и не выходить на работу. Ему удается бежать, он прячется в лесу, дичает и окончательно ожесточается. Раскаяние придет к нему лишь тогда, когда собственная дочь, разыскивающая его в лесной чаще, подорвется на мине, которую он мог бы обезвредить...

Фильм «Для завтрашнего дня» не свободен от прямолинейной дидактики, характеристики его персонажей подчас излишне однозначны, упрощены. Но это не мешает ощутить сложность реального жизненного содержания, которая стоит за событиями незамысловатой фабулы, сложность человеческих судеб и психологического состояния людей, трудно освобождающихся от груза прошлого на крутом повороте истории...

С особым интересом ожидался на фестивале афганский фильм «Пробуждение», снятый выпускником ВГИКа Абдул Халек Алилем по собственному сценарию. Интерес этот был предопределен и самой остротой событий, происходящих в сегодняшнем Афганистане, и тем обстоятельством, что молодая кинематография впервые выступала на крупном международном киносмотре с полнометражной игровой лентой, созданной в столь нелегких условиях.

По своим стилистическим и жанровым признакам «Пробуждение» несколько неоднородно: картину можно назвать и семейной драмой, и драмой социальной; на равных сосуществуют здесь кинодокумент и художественный вымысел; вслед за реалистически точной зарисовкой жизни современного афганского села на экране может появиться вставной песенный номер, какие часто встречаются в индийских лентах, монтирующийся с информационно-пропагандистским эпизодом в духе публицистического телевизионного сюжета или сценой, иллюстрирующей некую актуальную общественную, политическую проблему, подобно тому, как это делалось в наших агитфильмах первых послереволюционных лет. Однако данное экранное решение в известной мере продиктовано объективной необходимостью: фильму поневоле приходится брать на себя сразу несколько различных задач, разъясняя характер нынешней ситуации в стране и обращаясь при этом к зрителю, который еще очень мало подготовлен к тому, чтобы ждать от кинематографа ответов на остро стоящие в самой действительности вопросы. Ведь других игровых лент на матери-

але современности в новом Афганистане еще не появилось. Так что «Пробуждение» и информирует, и развлекает, и агитирует, и содержит попытку дать обобщенную картину сегодняшней афганской действительности.

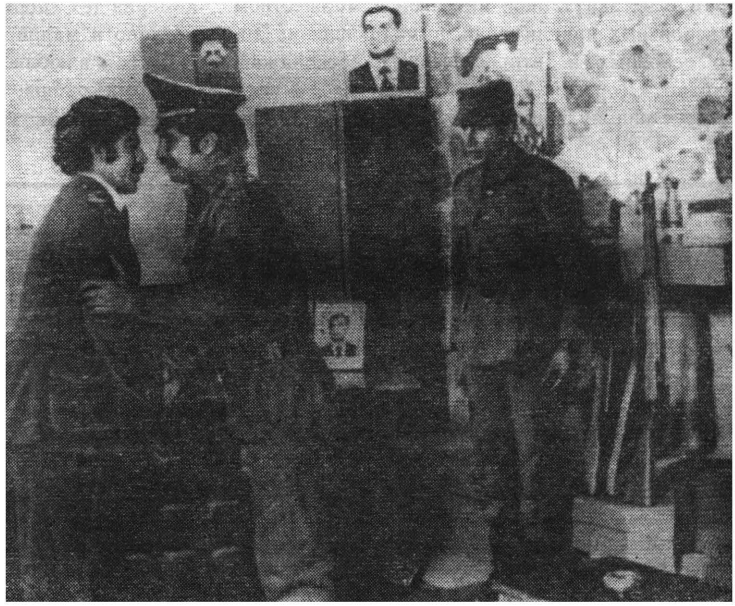
В центре повествования — история крестьянской семьи, в которой отражается сложность нынешней обстановки в Афганистане. Отец двух братьев, Саттара и Насера, не по своей воле оказался в рядах басмачей. Его брат Рауф — партийный активист, организатор отрядов самообороны. Другой дядя Саттара и Насера, сельский мельник Наби, — тайный пособник басмачей.

Насеру пришло время служить в армии. Он огорчен: кто будет заботиться о матери, если ему придется уйти, кто будет работать в кузнице? «Доброжелатели» подсказывают удобный выход: надо попросить дядю Рауфа, он ведь может освободить от военной службы. Но для Рауфа в таких вопросах не существует законов родства. Служба — это долг. Кроме того, если Насер не уйдет в армию, могут прийти басмачи и увести его в горы, как раньше увели его отца. Рауф категоричен в своих суждениях. Когда Насер спрашивает его: «А разве басмачи не из народа?», он убежденно восклицает: «Враг народа не может быть из народа!»

Жизнь вокруг неспокойна. В соседнем селе басмачи напали на школу — убили сторожа. Еще одно тревожное известие, о котором судачат в деревне: по дороге в город убит лавочник, его жена сошла с ума от горя. Каждую минуту и здесь можно ждать появления непрошеных гостей...

Многое переменилось в сегодняшнем афганском селе. Но многое и осталось прежним. С былым почтением встречают муллу. Не без уважения относятся и к помещику. И хотя сам он жалуется, что прошли времена его благоденствия, но живет, как и прежде, в достатке, имея трех жен...

...Ночью ворвались в село басмачи. Подожгли дома, убили старика Бобошира. Рауф со своим отрядом вступил в бой, отразил нападение. Но в любой момент враг может вернуться. На похоронах Бобошира мулла проклинает безбожников, совершивших убийство. Коман-



«Пробуждение», режиссер Абдул Халек Алиль (Афганистан)

дир подразделения, ведущего боевые действия против басмачей, произносит речь: «Мы хотим мира и спокойствия, а наши враги хотят мир разрушить. Давайте же во имя общей цели станем единомышленниками, объединимся. Все племена и народности, объединяйтесь на благо всеобщего спокойствия и процветания... Изгоним басмачей из нашей страны!» Нетрудно понять, что адресована эта речь не только сотне-другой односельчан, пришедших на похороны. Это прямое обращение ко всем афганцам — фильм призывает их к национальному единению, зовет положить конец братоубийственной войне.

Культура и традиция

В целом ряде фестивальных лент отчетливо звучала тема утверждения национальной культуры, независимости и самобытности народных культурных традиций. Среди таких картин наиболее заметной была индийская лента «Дорогая Умрао», действие которой происходит почти полтора столетия назад. Если ограничиться лишь пересказом фабулы этого фильма, то может показаться, что он мало отличается от стандартных коммерческих мелодрам с их запутанной интригой и множеством невероятных приключений, выпадающих на долю основных и второстепенных персонажей. Однако «Дорогая Умрао» далеко не во всем следует канону жанра; это значительное кинопроизведение с яркой и непривычной для индийского кинематографа фигурой в центре повествования.

В предтитровых кадрах мы видим юную Амирен, героиню картины, когда девушку готовят к церемонии обручения: она на пороге судьбы, обещающей счастье... Но случается непредвиденное. Какие-то темные дельцы, промышляющие торговлей «живым товаром», похищают Амирен, увозят далеко от родного дома и продают содержательнице публичного дома в Лакнау. Впрочем, заведение это несколько особое, внешне никак не напоминающее обычный «притон греха». Сюда заглядывают в основном только высокопоставленные клиенты, среди которых попадаются истинные ценители музыки и поэзии. Поэтому здесь Умрао (так по желанию хозяйки зовут теперь Амирен) учат петь, танцевать, сочинять стихи; она вырастает существом с возвышенной, чуткой к прекрасному душой; ее пение чарует слушателей, ее танцы, исполненные грациозного изящества, вызывают всеобщее восхищение, ее стихи поражают глубиной чувства и стройностью мысли...

И все же ни красота, ни ум, ни талант не могут избавить Умрао от унизительной необходимости торговать собой, от презрения и высокомерия тех «порядочных людей», кому, кстати, не дано и малой крупицы богатств ее души. В Умрао влюбляется Султан Наваб, красивый и умный юноша, готовый взять ее в жены. Но он не может встречаться с возлюбленной в до-

---

Дуонг Минь Дау,

режиссер (Вьетнам)

Сегодня главная задача нашего кинематографа состоит в том, чтобы способствовать идейно-политическому воспитанию масс, помогать решению актуальных проблем, существующих в жизни страны, откликаться на животрепещущие вопросы современности. Ведущими в наших фильмах являются темы защиты Родины, социалистического строительства и выполнения Вьетнамом своего интернационального долга. В целом ряде картин недавнего времени осмысляются сложные социально-психологические процессы, сопровождающие перестройку жизни на новых, социалистических принципах в южных областях страны, начатую после полного освобождения и объединения Вьетнама.

Говоря о нашем документальном кино, в котором уже сложились свои ценные традиции, необходимо отметить, что мы учились этому искусству у Романа Кармена, у Шоймана и Хайновского, у первых вьетнамских операторов, участников вооруженной борьбы против французских колонизаторов и американских агрессоров. Лучшие их работы проникнуты идеями интернационализма, которые близки нам и которым мы стараемся следовать на практике. От имени своих товарищей я хочу заявить здесь, что вьетнамские кинематографисты всегда готовы отправиться в любую «горячую точку» планеты, чтобы запечатлеть события, сопровождающие революционный процесс и рост национально-освободительного движения в современном мире, принимая активное участие в справедливой борьбе.

ме своего друга, семья которого не желает принимать у себя «такую женщину». Их браку противится и мать Наваба: когда-то из-за «такой женщины» ее покинул муж — она сама выберет жену для сына. Надежды Умрао рушатся, после чего она не желает больше жить в доме терпимости и бежит оттуда.

После долгих и опасных приключений молодая женщина находит, наконец, приют в небольшом городке. Здесь ее любят, ценят — приглашают петь и танцевать на праздники, свадьбы, семейные торжества. Однажды она попадает в дом Султана Наваба —теперь он тоже живет здесь. Увидав его жену, Умрао узнает в ней подругу детства, вместе с которой она когда-то оказалась в руках похитителей. Их судьбы разыграл в лотерею случай: каждая могла бы оказаться на месте другой. Умрао могла стать счастливой женой и матерью, если бы не ту девушку, а ее взяла к себе одинокая женщина, которой торговцы предложили на выбор любую из них...

Хозяйка прислала за Умрао своего нахлебника Мирзу — она умирает, хочет проститься. Потом окажется, что это обман. Просто дела в заведении пошли из рук вон плохо — чтобы как-то поправить их, надо вернуть Умрао. Героиня снова в западне: она не может покинуть дом, иначе Мирза возбудит судебное дело. Он уже обзавелся липовым свидетельством об их браке и через суд может заставить вернуться непокорную «жену»...

В привычной индийской мелодраме и Мирза, и хозяйка предстали бы в образе отвратительных злодеев, просто из гнусности натуры творящих свои черные дела. Здесь, однако, никаких злодеев нет. Каждый характер психологически мотивирован, у каждого свои, вполне объяснимые человеческие резоны. Тот же Мирза (его играет Насируддин Шах, актер интеллигентный, тонкий) и сам рад бы обойтись без лжи и подлости, Умрао он жалеет и любит. Да что поделаешь! Иначе придется пойти по миру. «Все мы жертвы судьбы», — примирительно вздыхает он.

Превратности судьбы приводят Умрао в Файзабад, город, где прошло ее детство. Она приходит в родной дом. Мать узнает ее. Слезы матери и дочери в объятиях друг друга — кажется, этим счастливым обретением родного крова и должен закончиться фильм. Но в этот миг появляется брат. Он сух и резок. Амирен больше нет — есть публичная женщина Умрао. Она не должна позорить их дом. Умрао уходит. В последнем кадре фильма героиня долго, с тоской разглядывает себя в зеркале, оправленном дорогой рамой. Неужели навек такова ее судьба: для других быть украшением в золотой оправе, для себя — бесплотной, лишенной своего «я» тенью!

Роль Умрао исполнила Рекха, ныне популярнейшая актриса индийского кино, снявшаяся уже в двухстах с лишним фильмах. Манера ее игры в этой картине необычна и для «звезды»

Мы знаем, как дорога своевременная помощь друга, знаем цену интернациональной солидарности. Ведь без той помощи, которую оказали и продолжают оказывать нам Советский Союз и другие братские государства социализма, без обмена опытом между прогрессивными кинематографистами трех континентов, в расширении которого столь велика роль Ташкентского фестиваля, кинематография Вьетнама никогда не смогла бы достичь своего нынешнего уровня.

Давайте же сообща трудиться во имя того, чтобы силы кинематографа, выступающего за мир, свободу и социальный прогресс, крепли с каждым днем.

Васант Прабхакар Сатхе,

киновед (Индия)

В Индии, где игровых фильмов производится больше, чем в любой другой стране мира, очень остро стоит проблема использования кинематографа на благо социального прогресса. Несмотря на многие объективные трудности, у нас нередко появляются глубокие кинопроизведения, касающиеся острых общественных и политических проблем, картины, утверждающие идеалы свободы и мира. Такие фильмы не раз демонстрировались в программе Ташкентского фестиваля. Однако нам предстоит еще приложить большие усилия для того, чтобы наиболее значительные, проблемные наши фильмы получили выход на самую широкую аудиторию.

коммерческого кино, и для такого рода сюжета: она играет скупо, избегая открытых эмоций, никак не стараясь разжалобить зрителя. То, что могло бы стать мелодрамой, предстает как драма, глубокая, подлинно человечная.

Не сами по себе перипетии злосчастной судьбы героини важны для режиссера этой картины Музаффара Али. Гораздо важнее здесь богатый пласт национальной культуры, обнажить который помогает незаурядная личность Умрао. Поэзия, музыка, танец (все это не имеет ничего общего с широко используемым в ремесленных киноподелках аналогичным материалом), пластика изображения, временами как бы скопированная со старинных миниатюр. Духовность Умрао неотрывна от духовности культуры, сформировавшей ее, возвысившей над прозой и пошлостью обстоятельств, в которых ей приходится существовать. Именно это ощущение ценности культурного наследия как живого сегодняшнего достояния и делает современным этот фильм, прямо не претендующий на социальную злободневность.

Обращение к национальной культуре, традиции, к прошлому навряд ли может иметь нейтральный характер. За ним так или иначе просвечивает то, чему служит это обращение, какую цель преследует. Об этом напомнил, в частности, и камерунский фильм «Рибо».

... Безымянный повествователь, рассказывающий оживающую на экране легенду о любви храброго охотника, «повелителя кайманов» Дикагана и красавицы Рибо, «антилопы саванны», узнал эту историю от своего отца, а тот — от своего. Иными словами, было все это в некие незапамятные времена, в той Африке, которую еще не коснулись колониальные захваты, впоследствии наложившие свой отпечаток на традиционный уклад жизни обитателей материка. Авторы не устают любоваться упругими телами воинов, украшенными тотемическим орнаментом, изрезанными морщинами мудрыми лицами стариков, чернокожими красавицами...

Режиссер Жозеф Анри Нама (он же — сценарист картины) сделал ее профессионально крепко, уверенно, как говорится, на уровне мировых стандартов. Хороши актеры, сочны и колоритны типажи, населяющие экран, занимательна фабула.

Однако при всей доподлинности и «национальном колорите» ленты не оставляет ощущение, что это — «продукция на экспорт», а не

«Дорогая Умрао», режиссер Музаффар Али (Индия)

«Египетская сказка», режиссер Юсеф Шахин (Египет)

обращение к родной культуре во имя самопознания, осмысления своих национальных истоков.

Есть здесь налет своеобразного эскейпизма. Дескать, вот тогда, в незапамятные времена была настоящая Африка! И, стало быть, путь к национальной культуре лежит через очищение от всего, что наслоила на нее история, колониальное прошлое, проникновение западных культур. Но сама картина неожиданным образом обнаруживает иллюзорность этой надежды. Вроде бы все в ней исконное, всамделишное, африканское. Только вот герои говорят... по-французски. Это даже не субтитры, обычные для экспортной копии. Это оригинальная фонограмма, без которой фильм не смогут понять не только в Европе, но и в самой Африке, многие камерунские зрители в том числе...

Пути назад нет. Есть путь вперед, пролегающий не через культурную изоляцию, но через освоение всего ценного, что могут дать друг другу различные культуры в результате взаимообогащения, обмена накопленными знаниями и опытом духовной жизни.

Самопознание художника

Интервью с Юсефом Шахином стало как бы продолжением нашего предшествующего разговора, состоявшегося два года назад. Тогда на VI Ташкентский фестиваль он привез фильм «Александрия, почему?», на этот раз — «Египетскую сказку» («Память»). Оба фильма показывались вне основной программы — в нее Египет оба раза ставил ленты гораздо более благостные, не касающиеся конфликтных аспектов реальной жизни страны. Шахин же, с его фильмами, по-настоящему глубокими, умными, искренними, с его стремлением докопаться до правды, художник, увлеченный самопознанием, но одновременно и познанием той социальной действительности, в которой прошла его жизнь, наверное, кажется официальному Египту фигурой излишне беспокойной... Но именно этим и интересны его фильмы, этим важны они в общей панораме фестиваля. В этом же смысле примечателен и состоявшийся у нас разговор, касающийся одной из важнейших проблем искусства — «художник и время»; начал его Шахин:

— С недавних пор я стал задумываться о том, почему так непрочны сегодня связи между людьми. Даже по телефону мы говорим считанные секунды, стараясь побыстрее оборвать разговор. Наше общение друг с другом поверхностно и случайно: это явление принимает все более опасные масштабы. Не с этим ли связано и то, что так мало стало взаимопонимания и так много насилия и войн? Видимо, что-то не в порядке в современном мире. Мы разобщены,

Мы не хотим принимать людей такими, каковы они есть. Задайте себе вопрос: хорошо ли я знаю других? Этими «другими» могут быть ваши друзья, знакомые, ваша жена, члены вашей семьи... Каждый из них, в свою очередь, ощущает недостаток понимания и заботы.

Я снял тридцать шесть фильмов, многое испытал в жизни... И вот сегодня вместо того, чтобы делать картины о других людях, которых я все же не очень-то хорошо знаю, я стараюсь говорить о самом себе, об опыте пережитого мной — в контексте жизни семьи, города, арабских стран.

Есть такое слово — «самоанализ», оно означает, что ты хочешь честно вскрыть и понять все свои положительные и отрицательные стороны, сопоставить их. В своем новом фильме «Египетская сказка» я старался быть максимально честным. Все герои таковы, каковы они в жизни. Это, конечно, болезненно. Ведь мы стараемся, к примеру, считать мать, отца, сестру, брата святыми. Но это, увы, не так, хоть с этим нелегко примириться. У каждого из нас есть свои идеалы, стремления, желания, своя человеческая индивидуальность, особость, и надо научиться уважать ее, вне зависимости от того, о ком идет речь — о белом, черном, мусульманине, христианине, еврее. Надо научиться уважать человеческие чувства...

Эти мысли воспитала во мне жизнь в Александрии, моем родном городе, населенном людьми самых разных национальностей и религий, — они соседствуют, уважая и любя друг друга. И в Москве, и в Париже, и во многих городах мира сегодня живут люди разных национальностей, цветов кожи, взглядов и убеждений. Сама действительность диктует необходимость взаимопонимания... Вот почему цель искусства мне видится в том, чтобы помогать наводить мосты — от себя к самому себе, к своим близким, друзьям, своим согражданам, ко всему миру. «Гуманизм» — совсем не простое слово, оно ко многому обязывает... Гуманизм включает в себя и понятие правды. Нельзя лгать, нельзя фальшивить. Особенно — в искусстве!

— Кто герой вашего нового фильма?

— Герой «Египетской сказки» — кинорежиссер, он живет в бывшей колониальной стране, населенной людьми разных национальностей. Но считается, что только англичане и американцы достойны того, чтобы заправлять здесь всеми делами. И вот этот режиссер живет как бы в «американском сне», в иллюзорном мире, созданном бесконечным потоком фильмов, импортированных из США. (Надо сказать, что с начала 30-х годов и практически до сих пор в Египте лент из других стран почти нет.) Немало лет понадобится ему, чтобы понять, что «американский сон» хорош, быть может, для американцев, но не для него...

Этот человек оказывается вовлеченным в революционные события — принимает участие в националистическом движении. Социалистиче-

---

Наги Муслех Ноаман,

режиссер (НДРЙ)

Ташкентский фестиваль мы рассматриваем как крупнейшее событие в жизни кинематографий развивающихся стран, как исключительную возможность широкого обмена творческим опытом. Здесь царит дух *искреннего уважения* ко всем нациям, здесь собрались люди, глубоко заинтересованные в успехе борьбы народов за мир и свободу, утверждающие в своем искусстве принципы гуманизма и социальной справедливости.

Правительство Народной Демократической Республики Йемен, Йеменская социалистическая партия, осуществляя прогрессивные политические и социально-экономические преобразования в стране, предпринимают сейчас шаги, имеющие целью создать в Йемене развитую национальную кинематографию. С 1976 года, наряду с документальными, у нас началось производство игровых фильмов, отражающих различные стороны процесса революционной перестройки жизни. Большую помощь в этом нам оказывают Советский Союз и другие страны социалистического содружества, поставляя оборудование для кинопроизводства и принимая на учебу студентов технических и творческих специальностей. Мы благодарны зарубежным кинематографистам, деятелям кино СССР, Венгрии, ГДР, Кубы и Организации освобождения Палестины, прогрессивным киножурналистам Великобритании и Франции, которые *снимают документальные* ленты о жизни НДРЙ. Их ра-

ские лозунги, которые широко используют лидеры этого движения, кажутся вдохновляющими, открывающими перспективы. Однако со временем ему становится все яснее, что это лишь слова.... Он разочаровывается в националистическом социализме и отправляется в Москву, чтобы там познакомиться с реальными возможностями социализма.

Мой герой считает себя прогрессивно мыслящим человеком. Но вот у него возникает конфликт с дочерью: она хочет выйти замуж за простого рабочего. Вместо того чтобы сказать: «Конечно. Почему бы и нет, если он хороший парень и ты его любишь», он приходит в ярость. И ему самому становится ясно, что социалист он не настоящий...

— В какой мере этот фильм автобиографичен для вас?

— В очень большой. И с этим связана главная трудность. Нельзя было лгать ни в чем — я не имел на это права. И одновременно нелегко было высказать, что все это было с Египтом в разные периоды его истории. Ведь мы живем в определенном обществе, и оно не может не оказывать на нас давления. Все давит на нас — колониальное прошлое, сегодняшняя ситуация, наши собственные мысли. Сохранить объективность очень непросто.

— Можно ли считать «Египетскую сказку» продолжением картины «Александрия, почему?»

— Да. Но новая лента намного более жестока. Мне даже боязно сейчас, что мои друзья, родственники, живущие там, в Александрии, увидев себя в фильме, будут травмированы — им, наверное, тяжело будет принять себя такими, какими я их показал. Но я надеюсь, что не слишком ошибся в оценке и их, и самого себя. Я старался высказаться максимально правдиво. И все-таки мне трудно. Картина несет в себе привкус жестокости, хоть внешне выглядит красивой и нежной. После нее хочется думать, размышлять. В этом и была моя цель — заставить людей думать. А поводов для серьезных раздумий в мире, который нас окружает, более чем достаточно...

Мне трудно предсказать, как сложится ситуация в Египте в будущем. Быть может, мы получим возможность высказываться более свободно. У нас есть прогрессивные, серьезные режиссеры. Они хотят и могут делать не красивые сны, но правдивые фильмы о реальной жизни и ее невыдуманных проблемах.

Судьбы и время

Одна из особенностей нынешнего Ташкентского фестиваля заключалась в том, что в его главной программе почти не было фильмов, сконцентрированных лишь на частном существовании героев: даже там, где вроде бы все внимание отдано сугубо личным взаимоотношениям, все равно ощутим контекст времени, дыхание политических событий, определяющих, а то

бота содействует упрочению международного авторитета нашей страны и расширению наших связей с дружественными государствами.

Мы, кинематографисты, общаемся с людьми на языке художественных образов — и этот язык понятен повсюду. С высокой трибуны ташкентского кинофорума я хочу обратиться к своим товарищам и единомышленникам с призывом еще активнее работать во имя сближения народов, укрепления дружбы и сотрудничества в условиях прочного мира.

Арман Рамамбазафи,

Генеральный секретарь Министерства информации (Мадагаскар)

Прогрессивное кинематографическое творчество должно носить наступательный характер, отображая и поддерживая революционные преобразования в современном мире. Истинно революционным может считаться только такое искусство, в котором заключена правда борьбы и побед народов, строящих новую жизнь на основах социальной справедливости. Пример последовательного утверждения революционных идеалов мы находим в советских фильмах.

и всецело подчиняющих себе индивидуальные судьбы. Видно, за прошедшие два года еще более активным и напряженным стал пульс политической жизни планеты, а мастера кино еще острее ощутили необходимость говорить о тех доминантах века, вне воздействия которых не может остаться ни один человек, в каком бы уголке планеты он ни жил...

Вопросы, волнующие современника, внушающие ему тревогу, в одних фильмах решались на материале сегодняшнего дня, в других — на отдаленном дистанцией времени; но и в том и в другом случае обращены они были к «болевым точкам» нынешней действительности.

Пусть, к примеру, события японского фильма «В нашем детстве была война» происходят, как ясно из названия, лет сорок назад. Но трагическая история маленькой девочки, рожденной от брака японки и американца, как видно, не случайно именно сейчас заинтересовала режиссера Садаро Сайто. Да, в те годы, когда горе и лишения военной поры ожесточили сердца людей, нелегко было сохранить в них доброту, способность к взаимопониманию, доверие друг к другу. Но и целиком вытравить из них человечность тоже было невозможно... Рассказ о так рано и так нелепо оборвавшейся жизни напоминает о тех преградах страха, недоверия, вражды, которые и по сей день разделяют людей на земле. Сайто не предлагает универсальных рецептов, которые могли бы здесь помочь, но его честная, строгая черно-белая лента полна веры в преодолимость этих барьеров, в возможность победы лучшего, что есть в человеке.

Из фильмов, созданных на материале сегодняшнем, тема слитности частного человеческого существования и творящейся повседневно истории наиболее очевидно прослеживалась в лентах, пришедших из стран Ближнего Востока: накаленный политический климат в этом регионе таков, что его влияние ощутимо во всех сферах общественной жизни, в кинематографе — тоже...

Название сирийского фильма «Любовь во имя жизни» (режиссер Башир Сафи) вполне подошло бы, скажем, для индийской мелодрамы с песнями и танцами. Налет мелодраматизма есть и здесь, но основная интонация картины другая. Здесь нет стремления уйти от реальности и ее проблем, а, напротив, есть интерес к ним, к обыденной жизни, есть точность будничных примет и деталей повседневности.

... Героиня фильма Инесс работает машинисткой в какой-то конторе, ее возлюбленный, Назих — школьный учитель истории. На плечах девушки — семья: тяжелобольной отец и младшая сестренка, которую она должна воспитывать. Мать давно оставила их, вышла замуж за какого-то преуспевающего дельца, и Инесс не может простить ей этой измены — измены их трудной, бедной, честной жизни.

Уроки истории, которые преподает Назих своим ученикам, основаны не только на книжных знаниях, но и на его собственном опыте. Он сражался в войне против Израиля, и война эта показала всему арабскому миру, что залог победы — в единстве, в сплочении всех сил для отпора агрессору. (К сожалению, авторы фильма не избежали и националистических иллюзий, вложив в уста своего героя выспренние высказывания о великом прошлом арабов, империя которых некогда простиралась от границ Китая до Испании...)

На стене в комнате Назиха — фотография военных лет: трое парней в танковых шлемах. Тогда они сражались за будущую счастливую жизнь. Об этом невесело вспоминается теперь, когда к Назиху зашел один из тех, кто рядом с ним на фото. Толстосумы, бежавшие из страны в трудные годы, ныне вернулись назад и по-прежнему чувствуют себя в ней прекрасно. А он, дипломированный специалист, инженер, не может найти работу по специальности у себя на родине и вынужден ехать на заработки в Саудовскую Аравию.

...Жить становится все труднее. Растут цены. Хозяин дома, где живет Назих, требует повышения квартплаты. Он вообще хотел бы избавиться от не слишком покладистого жильца и сдать квартиру нанимателю побогаче, да покуда нет повода выселить его. Впрочем, повод можно и спровоцировать. Когда к Назиху приходит Инесс, хозяин вызывает полицию. «Это порядочный дом. Здесь живут порядочные люди», — кричит он, врываясь к Назиху. Сцена постыдная, мерзкая, герою мучительно, что он

не может избавить любимую от грязных оскорблений. К счастью, на помощь приходит еще один из военных друзей, Халед: он был свидетелем их помолвки, к тому же он преуспевающий футболист, его знают все, с полицией ему нетрудно найти общий язык. Хозяин посрамлен, скандал погашен, но Назих душевно травмирован, напрочь выбит из колеи.

Перемена, происходящая в герое, мотивирована, в общем-то, не слишком убедительно, но так или иначе отныне он уже иной. Он хочет уехать из страны, чтобы заработать себе на дом и автомобиль и «начать жить немного лучше, чем собака». Он теперь пьет, все чаще возвращается домой, нетвердо держась на ногах и во всеуслышание ругая хозяина, а однажды врывается в квартиру и начинает его душить. Хозяйский сынок, прибежавший на крик отца, с размаху ударив Назиха тяжелой вазой по голове, убивает его. Труп тайком увозят за город и закапывают где-то у дороги...

Инесс не может понять, куда исчез ее возлюбленный. Неужели уехал, даже не простившись с ней? Отец умер. Сестру взяла к себе мать. Инесс, как никогда, ощущает свое одиночество. К счастью, из поездки по Европе вернулся Халед. Он поднимает на ноги полицию. Преступление пока еще не распутано, но уже очевидно, что Назих убит. Это сообщение приводит Инесс в больницу. Как жить?! Впрочем, для нее еще не потеряна надежда на счастье. Шеф конторы, в которой она служит, делает ей предложение. Ну, что ж — жизнь есть жизнь. Надо принимать ее такой, какова она есть...

Рядом с этой сирийской лентой, ливанская картина «Последняя ночь» ничуть, пожалуй, не выигрывает: нет в ней ни оригинальных режиссерских решений, ни попыток впрямую сказать о трагедии, вот уже не первый год переживаемой Ливаном. Постановщик фильма Юсуф Шараф-эд-Дин в основном ограничивается констатацией примет бытовой реальности, наблюдая за жизнью самых обыкновенных, рядовых людей, жителей Бейрута. Но даже такая констатация несет в себе определенный политический смысл, помогая уяснить обстановку в сегодняшнем Ливане (точнее, в Ливане тех дней, когда создавалась картина, — сегодня все в тысячу крат страшнее).

... На улице табличка со скрещенным черепом: «Осторожно, снайпер!» Вроде бы она уже отслужила свое и ее можно отвезти на помойку. Но кто знает, не придется ли завтра выставлять ее снова? Рядом с табличкой играют в мяч дети: они уже свыклись со страхом, опасность смерти стала обыденностью.

В подъезде работает лифт, но спокойнее подниматься пешком: опять могут выключить электричество и кто знает, сколько тогда придется сидеть в душной кабине.

«Глаза пса», режиссер Альберто Дуран (Перу)

Взрослые за разговором в гостях жалуются: дела идут плохо, торговли нет никакой. Детей опасно посылать в школу — пусть лучше лишний день посидят дома. Вспомнили про какой-то фильм. Фильм плохой. Почему? Потому что героя убивают. В самой жизни предостаточно смертей, на экране хочется видеть другое...

На улице грохнул выстрел: кого-то убили, но теперь уже опять все спокойно — прохожие спешат по своим делам. Насилие стало нормой...

Герой картины, режиссер Адиль, становится жертвой ночного нападения: остановил машину, думая, что сигналят о помощи, и тут же пистолет уперся ему в лицо, какие-то парни выволокли его из машины, оглушили ударом рукоятки, укатили, оставив валяться на земле. «Незачем было останавливаться», — дает запоздалый совет знакомый, к которому Адиль зашел обмыть лицо. «Люди должны оставаться людьми», — отвечает герой, не желающий свыкаться с всеобщим озверением.

Адиль запутался в своих личных делах: у него роман с одной из актрис его театра. Трудно сказать, осуждают его авторы за супружескую измену или в чем-то даже сочувствуют ему, — ведь даже просто спокойно побыть полчаса у приятельницы тоже нельзя: мучит беспокойство, не случилось ли что-нибудь с женой и детьми.

Опять возобновилась стрельба на улицах. От пули снайпера погибает соседская девочка Зейна. Ранен сын Адиля, Рабиа, оказавшийся невольным виновником ее гибели.

Соседи грузят в машину чемоданы. Потеря дочери вынудила их на шаг, которого до сих пор старались избежать, — уезжают в Канаду. «Это невозможно», — пытается удержать их Адиль. «Невозможно, что ты здесь остаешься, — отвечают они. — Нельзя жить в стране, которой правит страх. То, что мы покидаем, это уже не Бейрут».

Когда же кончится все это! Как долго дети будут оставаться лишенными детства? Сколько жизней еще унесет бессмысленная война?.. Режиссер не пытается вникнуть ни в причины происходящих событий, ни в то, что мешает восстановить мир на ливанской земле. Ему просто хочется, чтобы симпатичный мальчик Рабиа мог спокойно играть со своей собакой, чтобы родители не опасались ежечасно за его жизнь. И хотя недостаточность подобной позиции самоочевидна, трудно ей не сочувствовать...

Борьба начинается

Прогрессивное кино не может оставаться вне политики, вне классовых конфликтов, вне борьбы, которую ведут народы за свою национальную независимость. Причастность к явлениям, воздействующим на современное историческое развитие, — основная тенденция, определяющая перспективы национальных кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки.

Сухейль Бен Барка,

режиссер (Марокко)

...Кино — это прежде всего культура, средство духовного обогащения людей, ведь человек живет не только хлебом единым. Вот почему мы не можем позволить себе создание пустых, бессодержательных картин. Конечно, нам нужен и развлекательный кинематограф, фильмы, сделанные с учетом реального состояния зрительской аудитории в Африке, где кино является наиболее популярным видом искусства и где еще мало распространено телевидение. Но, независимо от того, над чем мы работаем, будь то фильм серьезного политического содержания или лента, менее значительная по своему социальному смыслу, мы должны помнить, что выражаем интересы и устремления народных масс, и стараться утверждать на экране ценности нашей культуры.

Общественное предназначение киноискусства есть его главное предназначение. Социально активный кинематограф может и должен поддерживать идеи мира, прогресса, демократии и взаимопонимания между народами. Одна из главных наших задач состоит в том, чтобы такой кинематограф приобрел как можно большее влияние на людей. И я хочу обратиться к своим коллегам по искусству с призывом глубже осознать ответственность, которая лежит на нас в современном мире.

Правда, тенденция эта порой не подкреплена еще достаточным кинематографическим опытом, умением найти для нового содержания органичную ему форму. Так, в фильме Бангладеш «Преодоление» (режиссер Сеид Хасан Имам) история борьбы за кооператив в сегодняшней деревне представлена в обрамлении традиционного мелодраматического сюжета: герой ленты бежит из родной деревни, решив, что в приступе отчаяния убил свою возлюбленную; в финале он возвращается, чтобы вновь встретиться с ней, живой и невредимой, все простившей, ждавшей его все эти долгие годы. Авторы или еще находятся в плену привычных канонов, или им просто не хватает веры в то, что серьезная социальная тема сама по себе может быть интересна зрителю, и они стараются расцветить ее фабульными завитками...

Перуанский фильм «Глаза пса» (режиссер Альберто Дуран), напротив, избавлен от всяких фабульных красот: авторы сосредоточивают все внимание на борьбе рабочих за свои социальные и экономические права — на ее задачах, целях, методах, на ее «технологии». Их фильм — это как бы букварь стачечника, разъясняющий все от «а» до «я» тем, кому еще только предстоит влиться в ряды профсоюзного движения.

... Игровому сюжету предшествует хроника. 1914 год. Империалистическая война в Европе. Мощь техники, созданной во имя уничтожения. Окопная бойня. 1917 год. Революция в России. Толпы, запрудившие площади. На трибуне — Ленин. 1919 год. Лима. Разгон демонстрации. Полиция, преследующая рабочих...

Эти документальные кадры не только задают стилистику картины, но и выражают важную для авторов связь борьбы их героев с революционными потрясениями на планете. Особенно существенны здесь кадры Октябрьской революции. Отсветы ее еще не раз появятся в фильме...

...У одного из активистов профсоюзного движения на сахарном предприятии «Милано», где и разворачиваются события картины, датированные началом 20-х годов, прозвище Бакунин. Он — сторонник решительных действий и громких слов, призывает вооружать крестьян хотя бы камнями; говорят, он даже учит русский язык, хотя, кажется, недалеко продвинулся в своих занятиях... Окружающие относятся к нему с симпатией, но не слишком серьезно. Нет, не это в русском опыте заслуживает подражания. «Нам нужна партия, чтобы взять власть в свои руки, как в России», — учит профсоюзный деятель дон Александро молодого Рохаса, направляя его организовывать профсоюз на сахарных заводах, владельцы которых уверены в своем всевластии, в том, что уж у них-то не посмеют завестись смутьяны.

Профсоюз — это только начало. Главная цель — борьба политическая. Это интуитивно понимают и те, против кого направлено острие борьбы. Образы владельцев сахарных заводов

Серхио Ольхович,

режиссер (Мексика)

Сегодня проблемы войны и мира, борьбы за социальный прогресс и свободу народов имеют решающее значение в контексте мирового исторического развития. Мы хорошо знаем, насколько серьезна и опасна ситуация на нашей планете. Мы не можем оставаться равнодушными к действиям тех сил, которые хотели бы лишить человечество его величайшего достояния — права на мирную жизнь, узаконить насилие как инструмент международной политики, диктовать свою волю суверенным государствам.

Вот почему столь важным является ныне создание фильмов актуального политического содержания, помогающих человеку ориентироваться в сложном современном мире. Вот почему столь ценным представляется мне опыт Ташкентского фестиваля, сближающего передовых художников трех континентов.

Обмен опытом между создателями художественных ценностей, как и обмен идеями между художником и зрителем, к которому он обращается,— трудный процесс, требующий больших и разнообразных усилий. К сожалению, международный фильмообмен пока что не позволяет, например, жителям латиноамериканского континента регулярно смотреть фильмы, сделанные в Африке, а африканцам широко знакомиться с творчеством кинематографистов Латинской Америки. Создать такую систему проката в развивающихся странах, которая давала бы возможность формировать полноценный, отвечающий задачам передового искусства кинорепертуар,— значит разрешить одну из наиболее

даны в картине с некоторым карикатурным пережимом, но суть схвачена точно. Эти люди признают только силу. Когда заводские рабочие и батраки на сахарных плантациях разъединены, неорганизованны, метод властвования один — плеть. Малейшая провинность влечет жестокую кару.

Но когда рабочие стали организованной силой, в ход пошли иные приемы — обман, демагогия, угрозы. Вместо ответа на требования забастовщиков хозяин выходит из дома с канистрой бензина: «Идите, подожгите фабрику, тогда у вас будет вечная забастовка». «А что если мы начнем с вашей усадьбы?» — спокойно парирует Рохас, выливая бензин на землю и следом бросая зажженную спичку.

Забастовку подавляют силой. Хозяева вызывают солдат. Гремят залпы. Падают на землю убитые. Убегающих преследуют на конях. Рохас арестован. Его везут в Трухильо. Анна, его возлюбленная и соратница по борьбе, организует женщин, чтобы устроить ему побег. Они становятся прямо на рельсы, преграждая путь паровозу. Рохасу удается соскочить с поезда, и они с Анной бегут по бесконечному простору земли навстречу темнеющим вдали отрогам гор. Борьба будет продолжена...

●

Фильм Питера Лилиенталя «Восстание» был показан в Ташкенте вне официальной программы, потому что он создан в Западном Берлине, то есть за пределами региона, определенного статусом фестиваля. Но вряд ли можно исключить эту картину из нашего разговора, тем более что ее демонстрация продолжила ташкентскую традицию привлекать к участию в смотре всех прогрессивных кинематографистов мира, обращающихся к жизни и борьбе народов Азии, Африки и Латинской Америки.

Интерес к фильму был умножен и тем, что снят он в Никарагуа по следам сравнительно недавних событий предшествовавших свержению диктатуры Сомосы, к тому же снят бывшим документалистом «под документ», так что многие кадры картины воспринимаются как подлинная хроника борьбы против тирании. Из этой мозаики событий выносишь ощущение непобедимости восставшего народа. Борьбу ведет не партизанская армия, но весь народ, не желающий терпеть насилие, предпочитающий смерть в бою униженному получеловеческому существованию.

...В поисках бунтовщиков сомосовские солдаты заглядывают в школу. В классе — женщины, занятые вязанием, учитель, что-то рисующий им на доске. Как только солдаты уходят, учитель переворачивает доску, женщины прячут клубки в корзинки и достают из них пакеты, взрывчатку, куски бикфордова шнура: идет урок по изготовлению ручных бомб.

...Молодой сомосовский солдат исповедуется священнику: он пришел на побывку домой с подарками для родных, но они не хотят ничего брать, презирают его за военную форму.

сложных проблем, во многом определяющую реальный вклад кино в дело социального прогресса.

С другой стороны, посмотреть фильм — это еще не значит глубоко его осмыслить. Поэтому мы всегда должны соотносить идейные задачи, вытекающие из целей нашей борьбы, с эстетической стратегией своего творчества. Экран призван говорить на языке, который, отражая национальную специфику и своеобразие личности художника, остается понятным широкому зрителю любой страны. Иначе многие наши усилия пропадут даром.

Исраел Ойатоми,

журналист (Нигерия)

Отразить на экране новые явления, характеризующие жизнь развивающихся стран, исследовать их с точки зрения задач борьбы за мир, общественный прогресс и свободу — вот цель первостепенной важности для всего кинематографа Азии, Африки и Латинской Америки. Ташкентский фестиваль не только помогает поднять престиж наших кинематографий, но и способствует упрочению солидарности, углублению дружественных отношений между деятелями передового кино трех континентов, тем самым защищая права народов, избравших путь независимого развития, от посягательств империализма.

Вместо ответа священник отдергивает полог исповедальни: там молодой сандинист с пистолетом в руке. «Сатанинский священник» тоже борется против Сомосы, он хочет, чтобы и пришедший к нему солдат сражался на их стороне.

Фонограмма фильма заполнена грохотом выстрелов, ревом моторов, воем сирен... Идут облавы на партизан, перестрелки, аресты, обыски. Но диктатура бессильна остановить лавину народного восстания...

Для победившего народа Никарагуа решающее сражение за свободу уже позади, для других оно — день сегодняшний или завтрашний. И хотя все меньше колоний остается на карте мира, народы не прекращают борьбы против гнета — национального, расового, политического, социального, экономического. Борьба цветного населения ЮАР, одного из последних очагов колониализма на юге Африки, вдохновила марокканского режиссера Сухейля Бен Барку на создание фильма «Амок!»

На пресс-конференции, состоявшейся после фестивальной демонстрации картины, корреспондент «Дейли уорлд» Майкл Давидов говорил о том, что картина эта напомнила ему о негритянских восстаниях на его родине, в Америке, об убийстве Мартина Лютера Кинга.

Очень возможно, согласился Бен Барка, ведь механика репрессий более или менее одинакова повсюду. Во время массовых движений американских негров в 60-е годы она состояла в том, что старались убивать лидеров. По тому же сценарию работали и расисты ЮАР. Но история показывает, что, убив лидера, нельзя подавить самосознание борющегося народа, оно лишь мужает — движение становится необоримым. Нет ничего сильнее, чем идеал, когда ему пришло время созреть...

События фильма начинаются в негритянской деревеньке, в каком-то из южноафриканских бантустанов. Бежит девочка с письмом. Ищет учителя. «Приходил какой-то человек, — рассказывает она. — Оставил письмо». Учитель Мэтью Сампал вскрывает конверт. В письме, написанном рукою пастора, сообщается, что его сестра Жозефина больна, просит приехать к ней в Иоганнесбург. Учитель приходит к

«Амок!», режиссер Сухейль Бен Барка (Марокко)

вождю племени, прохлаждающемуся в своих апартаментах, обставленных с крикливой безвкусицей по европейскому образцу. В ответ на просьбу Мэтью отпустить его в город, вождь разражается руганью, колотит слуг, стоящих за ним с опахалами. «Ты же один из лучших моих подданных! Ты же не вернешься! Оттуда не возвращаются!» Учителю трудно возражать: и сестра его, и брат, и сын — все уехали в Иоганнесбург, и никто не вернулся. Все же, сменив гнев на милость, вождь разрешает ему ехать — но не более, чем на неделю.

Другая линия фильма (потом они сомкнутся) связана с судьбой журналиста Элтона Хорна, занимающегося негритянской проблемой. С ним нас знакомят в длинном холодном коридоре анатомического центра, где установлены десятки утопленных в стены металлических ящиков. Директор центра разрешает журналисту заглянуть в один из них — там труп молодой негритянки. «Восемнадцать лет, — комментирует довольный директор. — Девушка в отличном состоянии». Трупы — это товар. Их продают медицинским факультетам. «Так делается повсюду», — объясняет директор. Никаких нравственных проблем по поводу этого рода бизнеса для него не существует. «Но почему торгуют только трупами черных?» — не успокаивается Хорн. «Очень просто, — объясняет директор. — Трупы белых всегда забирают родственники». «А черных?» — «Черные просто не знают о случившемся. О покинувшем свой бантустан семья уже ничего не знает — жив он или нет»...

Во двор въехал полицейский фургон — в кузове — окровавленные черные тела. Нет, эту партию «товара» директор отказывается оплатить: трупы в безобразном состоянии. Полицейский с горечью вздыхает: прошли времена, когда одного хорошего удара кулака было достаточно, чтобы отправить черномазого на тот свет. Сейчас только пули могут их успокоить.

Хорн в доме у отца. На телеэкране — хроника новостей. Сообщение о жертвах на шахте в результате столкновения между черными рабочими из соперничающих племен. У Хорна и его отца разные взгляды на расовую проблему. «Нами управляют ни на что не способные интеллигенты», — считает отец. Вот в чем дело. Оказывается, только силой можно навести порядок в стране...

...Иоганнесбург подавляет учителя, приехавшего в столицу, ошарашивает своим великолепием — огнями реклам, световых табло, небоскребами... Но чем оплачена эта нарядная витрина процветания?

Мальчишка, вызвавшийся купить Мэтью билет на автобус, тут же удрал с деньгами. Учитель потрясен — ведь это же был свой, зулус. «Вор!» — кричит он, сам уже понимая, что погоня бессмысленна. «Таких здесь тысячи, — успокаивает его прохожий. — Есть-то им надо».

Пастор, маленький, сухой старичок в черном берете, до которого с трудом добирается

Хулио Альберто Торрес,

режиссер (Никарагуа)

Наша делегация прибыла из страны, где совсем недавно произошла революция: три года назад наш народ одержал победу в борьбе за независимость. За это время в общественной и экономической жизни Никарагуа произошли большие изменения: осуществлена аграрная реформа, успешно проводится кампания по ликвидации неграмотности, предпринимаются усилия для преодоления хозяйственных трудностей. Однако главное наше достижение — это внутренний мир, ныне установившийся в стране, необходимый фактор дальнейшего общественного развития Никарагуа и улучшения условий жизни всех наших граждан. Основное препятствие на этом пути — империалистическая политика, открыто враждебный курс правительства США, поддерживающего реакционные силы в Никарагуа, в других странах Центральной Америки, в частности, в Сальвадоре.

Задача передовых кинематографистов Латинской Америки, их единомышленников в странах Азии и Африки состоит, как я убежден, в первую очередь в том, чтобы поставить свое искусство на службу миру и прогрессу во всем мире. Наш кинематограф должен быть боевым, наступательным, мужественным. Только тогда весомым будет его вклад в дело борьбы народов за свое освобождение, в дело защиты независимости стран, избавившихся от колониального и империалистического гнета, в дело упрочения мира.

Мэтью, ведет его по нищему негритянскому поселку, мимо унизительно одинаковых хибар, попутно объясняя суть своего вызова. Нет, сестра не больна, это был только предлог. Но живет она плохо. Сидела в тюрьме — у нее в доме убили человека. «В каком мире мы живем! — восклицает пастор. — Легко вам в деревне. Голод, нищета — это же просто шутки!» Пастор хочет, чтобы Мэтью забрал Даку, сына своей сестры, в деревню — пусть хоть ребенок вырвется из этого кошмара.

Мэтью встречается с братом. Дельюс — профсоюзный активист, организатор забастовочного движения. Сейчас хороший момент — бастуют и золотые рудники, и железные копи. Пришло время объединиться всем племенам — и свази, и шокана, и зулусам. «Пусть белые знают, что мы — единая нация. Этого они боятся больше всего».

Командос врываются в поселок забастовщиков. Расправа безжалостна и бессмысленна. Пристреливают любого, кто подвернулся под руку. Добивают раненых. Швыряют безжизненные тела в грузовики. Эта вакханалия жестокости — чистое безумие. Амок! Не зря именно это слово стало прозвищем командос.

Хорн написал статью о происшедшей трагедии. Редактор прочитал, вымарал все, кроме маленького абзаца для шестнадцатой полосы. «У нас черные живут лучше, чем в Анголе или Мозамбике», — объясняет он журналисту. Хорн пытается возражать: «Черные говорят: «Нам терять нечего, кроме своих цепей». Вот ваша самая страшная ошибка — сделать так, чтобы им нечего было терять».

Мэтью разыскивает своего сына Гошара. Найти его не удается, но все, что он узнает во время этих поисков, безотрадно. Гошар стал вором, сидел за какую-то мелкую кражу и контрабанду. Но худшее откроется отцу позже: Гошар «на крючке» у полиции. Полицейский начальник дает ему задание: убить Хорна. За это будет хорошо заплачено. Нужно только все сделать так, как велено, и не сболтнуть лишнего на суде. Гошар все выполняет, даже не осознав, кого он убил и как его обманули: вместо обещанных денег он получает смертный приговор.

Вождь племени, возмущенный тем, что Мэтью слишком долго не возвращается, решает сам поехать в Иоганнесбург. Он появляется там в нелепой шапке из леопардовой шкуры, и сразу же окунается в ад, осмыслить который не в силах. Восстали черные кварталы. Бастуют рабочие. Громят кабаки, чтобы не спаивали людей, не превращали их в скот. На улицах толпы демонстрантов. Врываются полицейские машины. Зависли над толпой вертолеты. Расстреливают, хватают без разбора, запихивают в грузовики, швыряют за решетку. Переполнены тюрьмы. Грохочут выстрелы, слезоточивый газ застилает улицы, на мостовой — тела мужчин, женщин, детей. Амок!

В финале Мэтью возвращается в деревню.

Аднан Маданат,

кинокритик
(Организация освобождения Палестины)

Девиз Ташкентского фестиваля, определяющий направление нашей дискуссии, глубоко созвучен целям, которые ставит перед собой кино Палестины, участвующее в борьбе за установление справедливого мира на Ближнем Востоке, за осуществление законных прав палестинского народа. Документальный кинематограф ООП имеет тесные связи не только с движением за освобождение Палестины, но и с национально-освободительным движением на нашей планете в целом. Не случайно поэтому тема Палестины присутствует в произведениях кинематографистов многих стран, солидарных с нами и оказывающих нам свою поддержку. В первую очередь это относится к кинематографиям социалистических государств.

Палестинский кинематограф молод; он возник и существует в особых, исключительно трудных условиях практически не прекращающейся в последнее время сионистской агрессии. Но, несмотря на это, мы уже сумели выпустить около 80 короткометражных документальных лент, а в скором будущем планируем создать и первый игровой полнометражный фильм, исследующий наиболее острые аспекты ближневосточной проблемы. Кинокамера в руках палестинских борцов стала в полном смысле этого слова оружием в битве за торжество нашего правого дела.

Что он может рассказать об увиденном? Гошар мертв. Маленький Даку мертв. Дельюс тоже мертв. Жозефина сошла с ума. Он еще долго перечисляет имена тех, кого уже нет в живых, и ясно, что список этот нескончаем. Сколько еще имен убитых придется назвать, прежде чем что-то переменится в его стране! А за кадром звучит голос Мириам Макеба — ее песня полна боли, отчаяния, непокорности, надежды...

И вновь, как и в начале фильма, только на этот раз в ночной темноте, бежит девочка, сжимая в руке белый конверт.

Фильм начинается с письма, пояснял Бен Барка на пресс-конференции, и все, что происходит потом, что осознает герой во время своего путешествия, имеет исходным толчком это послание. В конце девочка бежит снова; мы не знаем, что написано в письме, которое она несет, но оно также даст толчок какому-то новому движению, новому познанию...

Бен Барка говорил о том, что основой фильма послужили события 1976 года в Соуэто, но он не старался свести свою задачу к их реконструкции, да и замысел этот возник много раньше — в 1972 году, когда ему случилось лететь на самолете южно-африканской компании через Иоганнесбург на Мадагаскар и он своими глазами мог видеть, что такое апартеид. Он умышленно не касался деятельности политических организаций, выступающих против угнетения цветного населения страны: цель фильма показать борьбу в с е г о народа.

В титрах картины значится: «Совместное панафриканское производство». Три страны объединили свои усилия для создания фильма «Амок!»: Марокко, Гвинея, Сенегал. Участие в нем приняли актеры из Америки, Франции, Югославии. Друзья, имена которых приходится хранить в тайне, помогли снять ряд сцен в Иоганнесбурге, в Соуэто. В лабораториях Рима и Лондона производилась обработка пленки и озвучание. В данном случае все это не подробности чисто технического осуществления масштабной, дорогостоящей постановки. Это свидетельство нового этапа движения кино африканского континента. Впервые его кинематографисты объединяются для производства совместной картины, и знаменательно, что их рассказ — о самой «горячей точке» в Африке. Кинематограф социальный, политически активный, не замыкающийся в узконациональных границах, но говорящий о том, что важно для всех, таким заявлен в этой первой ласточке панафриканского кино его завтрашний день.

Знаменательно также, что первый международный показ фильма состоялся на Ташкентском фестивале, цель которого и состоит в консолидации сил прогрессивного кино трех континентов. Так последовательная многолетняя политика фестиваля дает все более ощутимые результаты. Единение сил передовых кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки из призыва к действию становится реальным фактором сегодняшнего дня.

Сесар Марти,

журналист (Патриотические силы Сальвадора)

Прежде всего я хочу передать вам братский привет от борющегося народа Сальвадора. В нашей стране, как и в ряде других стран Латинской Америки, национально-освободительное движение, направленное против внешнего империалистического гнета и внутренней реакции, стимулирует и развитие новых форм культуры. Революционное сальвадорское кино родилось в пламени борьбы, оно помогает нам рассказать мировой общественности правду о событиях, происходящих в Сальвадоре.

Ташкентский фестиваль произвел на меня огромное впечатление. Здесь я увидел, как свободный народ трудится в условиях мира во имя будущего. Вот идеал, к которому мы стремимся, который питает наше творчество!

Сегодня закладываются лишь основы будущей демократической культуры Сальвадора, формируются ее кадры. Но мы рассчитываем, что со временем наша творческая жизнь станет богаче и разнообразнее, что кино будет использоваться не только как средство пропаганды, но и как действенный фактор подъема культурного уровня народа, способствуя формированию нового человека.

Мы гордимся тем, что вместе с нашими товарищами, приехавшими сюда из многих стран мира, имеем возможность участвовать в работе Ташкентского фестиваля и обсуждать волнующие всех нас проблемы. Нас сближают общие идеалы и чувство солидарности; в единстве

людей, которые на разных континентах продолжают борьбу за социальный прогресс, мир и свободу, залог победы нашего справедливого дела.

Мустафа Туати,

журналист (Тунис)

Кино, будучи единственным искусством, доступным широким массам в развивающихся странах, является своеобразной всенародной школой: оно формирует новое мироощущение, способствуя продвижению общества по пути прогресса; оно делает достижения культуры достоянием людей, для которых культурные ценности прежде были недоступны; оно помогает освободившимся народам осознать их общие цели. Кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки должны в первую очередь стремиться к тому, чтобы их фильмы были близки и понятны зрителям.

Улисес Эстрелья,

режиссер, сценарист (Эквадор)

Давайте еще раз зададим себе вопрос: что привело всех нас в Ташкент и что мы можем сделать для достижения целей, названных в девизе фестиваля, под которым проходит и наша дискуссия?

Естественно, в первую очередь нас сближает причастность к общему делу, к кинематографическому творчеству, значение которого в жизни современного человечества трудно переоценить. Кино — универсальное средство коммуникации, это признается практически всеми. Но еще далеко не все деятели кинематографа по-настоящему верят в способность фильмов глубокого социального содержания, подлинных произведений искусства привлечь внимание широких зрительских масс. Однако, коль скоро мы рассматриваем наше творчество как вклад в дело преобразования действительности, в дело воспитания людей, мы обязаны заботиться о том, чтобы наши картины доходили до возможно большего числа зрителей, и верить, что это достижимо. Только не стоит думать, что это может получиться само собой. Поэтому завоевание аудитории — задача не менее важная, чем создание фильмов, выражающих благородные идеи и чувства, возвышающих свой голос в защиту прав человека на мирную и счастливую жизнь, против милитаризма и империалистического гнета. В этой связи важно понять, что мы сами еще далеко не все делаем для укрепления контактов нашего творчества с жизнью, со зрителем, не до конца используя и те замечательные возможности, которые дает нам Ташкентский фестиваль.

Для Латинской Америки, где в целом существует весьма сложная и напряженная общественно-политическая ситуация, создание единого фронта деятелей передового кинематографа, выступающего против империалистической экспансии на экране, против засилия коммерческого кино, представляется особенно актуальным. В этом нам может помочь и откровенный, заинтересованный обмен мнениями по ключевым проблемам развития прогрессивного киноискусства, и обсуждение конкретных произведений, что позволит правильнее оценить сделанное и точнее наметить перспективы на будущее.

Кадзуо Ямада,

киновед (Япония)

Современную ситуацию в японском кино мне хотелось бы осветить сейчас с точки зрения участия кинематографистов Японии в борьбе за мир.

В последние годы крупный японский кинобизнес вкладывает немалые средства в производство милитаристских фильмов, что представляет собой опасную, реакционную тенденцию.

Однако прогрессивные японские деятели кино активно выступают против распространения подобных тенденций в национальном кинематографе: они организуют акции протеста в связи с появлением таких лент, как «Великая японская империя» и «Будущая война. 198-икс»; они создают и пропагандируют фильмы, осуждающие войну, убеждающие людей в необходимости решительно отстаивать мир.

В 70-х годах у нас в стране возникло движение «10 футов», организаторы которого обратились к жителям Японии с призывом собрать средства для того, чтобы выкупить хранящийся в Национальном киноархиве США хроникальный материал, снятый непосредственно после взрыва атомных бомб в Хиросиме и Нагасаки, и смонтировать на его основе новые антивоенные фильмы. В результате широкой поддержки этого движения со стороны японской общественности в 1982 году появились два короткометражных фильма — «Верните человека» и «Прибыли»; они разошлись в большом количестве копий и играют важную роль в антимилитаристской пропаганде.

Ассоциация возрождения японского объединения прогрессивных кинематографистов и киноорганизаций на своем очередном заседании 10 марта 1982 года обратилась к мировой общественности с призывом запретить ядерное оружие и защитить мир. Японская ассоциация сценаристов и Союз японских режиссеров недавно подавляющим большинством голосов приняли декларацию о запрещении ядерных вооружений и предотвращении новой войны.

Для человечества нет сейчас более важной задачи, чем объединение всех миролюбивых сил, противодействующих политике империализма, направленной на развязывание ядерной войны. Действенным оружием в битве за мир является и прогрессивное кино, развитию которого успешно помогает Ташкентский международный фестиваль.

Г. Богемский

Планета Дзаваттини

Чезаре Дзаваттини

Имя Чезаре Дзаваттини, выдающегося кинодраматурга и теоретика кино, писателя, лауреата Международной премии Мира, широко известно в Советском Союзе: всем любителям кино памятны фильмы, созданные по его сюжетам и сценариям: «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.», «Рим, 11 часов» и «Самая красивая», «Бум» и «Брак по-итальянски», «Узники Альтоны» и «Подсолнухи». Многие другие — все не счесть — глубоко гуманные и остросоциальные картины, проникнутые неизменной любовью к человеку, ненавистью ко всему, что мешает ему быть счастливым, к войне, фашизму, насилию, несправедливости. У нас опубликованы сценарии Дзаваттини, его теоретические статьи, рассказы, дневниковые записи. Скоро выйдут в свет две обширные антологии — издательство «Искусство» познакомит советских читателей с трудами Дзаваттини-кинематографиста, а издательство «Радуга» — с его художественной прозой.

Как только не называют в Италии этого коренастого человека в больших очках и надвинутом на лоб («по-дзаваттиниевски») берете, похожего на старого мастерового, — и «планетой Дзаваттини», и «вулканом идей», и «мозгом неореализма», и «отцом нового итальянского кино»... А он, отмахиваясь от похвал, юбилейных поздравлений (в прошлом году Дзаваттини исполнилось 80 лет), посвященных ему статей и исследований, не устает повторять, что самое страшное для него превратиться в «живого классика», в «ходячий монумент». «Не зовите меня патриархом, отцом, — просит он. — Уж если на то пошло, называйте меня лучше дядюшкой неореализма, ибо я только сценарист, а отцами были режиссеры». В этих шутливых словах — весь Дзаваттини, на протяжении полувека питающий идеями, сюжетами, проектами, замыслами итальянский кинематограф, да и всю итальянскую прогрессивную и антифашистскую культуру. Мастер (сравнение с мастеровым пришло, видно, не случайно) и мэтр в одном лице, он в свои восемьдесят лет весь в настоящем, устремлен в будущее и никогда не тоскует о прошлом. Он всегда открыт для друзей, зрителей, читателей, поклонников, как открыты для них двери его скромной квартирки на улице Меричи в римском квартале Номентано; его сердце распахнуто навстречу простым людям, которые зовут его «Дза» — коротко, как близкого друга.

«Планета Дзаваттини» — определение, придуманное журналистами не для красного словца. Оно точно передает необъятность и многообразие личности художника. Дзаваттини действительно целая планета. Кинематограф на ней — лишь один из материков, правда, пожалуй, самый населенный и плодородный. Недаром, когда в 1975 году в городе

Азиаго состоялась конференция, посвященная творчеству Дзаваттини, участники ее разделились на несколько отдельных секций.

Другой громадный материк этой «планеты» — литературная деятельность Дзаваттини. Она началась раньше его работы в кино, а в последние годы Дзаваттини-писатель вновь доминирует над Дзаваттини-кинематографистом. Слава пришла к нему еще в 30-е годы — парадоксальная, иносказательная форма его сатирических повестей и микроновелл не могла скрыть резкие антифашистские настроения автора, жажду социальной справедливости. Юмор Дзаваттини чужд сентиментальности, сочувствие никогда не переходит в умиление, не приобретает покровительственного оттенка. Его смех неизменно серьезен, как у Чаплина, а юмор, пронизывающий его поэтичную и вместе с тем реалистическую прозу, горек.

Где-то на полпути между материком «кино» и материком «литература», словно соединяя их, лежат тысячи страниц «Дневников кино и жизни», которые Дзаваттини ведет уже сорок лет. Эти маленькие эссе по самым различным, но неизменно жгучим вопросам, эти мысли «о кино и жизни» рисуют широкую картину истории кинематографа и всей культуры Италии и в то же время позволяют заглянуть в творческую лабораторию самого Дзаваттини.

Собственным примером Дзаваттини показывает осуществимость одной из своих основных идей: человек, говорит он, должен стремиться выразить себя и свои общественные чаяния при помощи всех возможных, всех доступных ему средств — будь то пишущая машинка, кинокамера или кисть... Конечно, наиболее полно Дзаваттини выразил себя как художник в кино и в литературе. Но работает он и в изобразительном искусстве. Дзаваттини-художник экспонирует свои живописные и графические произведения на выставках, получает множество премий уже начиная с 1938 года. Его стол всегда завален листами ватмана, разговаривая, он то и дело тянется к фломастеру. Его рисунки, то озорные и иронические, то трогательные и добрые, сродни его дневниковым записям, мини-киносюжетам. Помимо того Дзаваттини — создатель музея художников-примитивистов в своей родной Лудзаре, исследователь творчества одного из них — Лигабуэ.

Кинематографом, литературой, живописью не исчерпывается стремление Дзаваттини быть ближе к людям, этот его врожденный «инстинкт неодиночества». Чезаре Дзаваттини — публицист, журналист, неутомимый общественный деятель. Он превосходный и оригинальный оратор, неутомимый пропагандист, подлинный мастер «устного жанра» — от выступлений по телевидению до застольных бесед. На стихотворные тексты Дзаваттини поет песни римская молодежь. И сам Дзаваттини наговорил и напел граммофонную пластинку, она прилагается к одной из его книг (в конце диска речитатив срывается на крик: когда художника не слышат, ему, чтобы быть услышанным, остается лишь кричать...).

«Похитители велосипедов»

Все эти материки и острова «планеты Дзаваттини» не изолированы друг от друга — творчество Дзаваттини едино и цельно, как он сам.

Вот автобиография, написанная Чезаре Дзаваттини в 1967 году:

«Буду краток. Я родился в Лудзаре, мой отец — владелец деревенского кафе, мать — булочница (сейчас, в свои 84 года, она все еще читает мне нотации), у меня есть жена, четверо взрослых детей, две сестры, брат, внуки, друзья, враги и сожаления о том, что я не умею ни печатать на пишущей машинке, ни играть на рояле, ни избавиться от возраста, которого достиг. Живу я в Риме, но предпочитаю Милан, откуда всего час пути до моего родного селения. Я пессимист, но вечно об этом забываю».

Любой разговор о Дзаваттини надо начинать с Лудзары — тогда яснее становится, почему столь народно, демократично, национально его многообразное творчество.

Итак, Чезаре Дзаваттини родился 20 сентября 1902 года в Лудзаре — селении «красной» Эмилии, области, где всегда были сильны традиции народной борьбы — от первых крестьянских выступлений до партизанской войны против фашистов. Учился Дзаваттини в Бергамо, потом родители в поисках работы перебрались в городок неподалеку от Рима, и Чезаре был послан продолжать учение в Рим. Однако в школу он ходил мало, предпочитая программы римских театров. Больше всего его восхищал великий комик Этторе Петролини с его сюрреалистическим юмором. После провала на выпускных экзаменах из-за постоянных пропусков занятий Чезаре был послан заканчивать гимназию в Алатри — в сотне километров от Рима, где организовал первую в Чочарии (так называют тот гористый край между Римом и Неаполем) забастовку учащихся. Потом он устроился воспитателем в колледж в Парме и одновременно поступил на юридический факультет местного университета.

В колледже Дзаваттини выпускает подпольный юмористический журнал, заводит дружбу с Аттилио Бертолуччи (впоследствии видным поэтом-коммунистом, отцом кинорежиссеров Бернардо и Джузеппе). К этим годам (1924—1928) относится начало журналистской деятельности Дзаваттини, которая становится все активнее — он посылает свои юмористические рассказы и рецензии на книги также и в римские журналы и газеты.

Отбывая военную службу во Флоренции, Дзаваттини сближается там с группой антифашистски настроенных литераторов, первым в Италии публикует рецензию на антифашистский роман Альберто Моравиа «Равнодушные» (по этой книге в 60-е годы ученик Дзаваттини — Франческо Мазелли поставит фильм).

Болезнь отца заставляет Чезаре в 1929 году возвратиться в Лудзару и занять его место за стойкой местного кафе. Приходится отказываться от выгоднейших предложений издательства «Риццоли», прервать начатую работу над книгой «Поговорим обо мне». Но скромное сельское кафе — своего рода клуб Лудзары — идеальное место для писательских наблюдений, для постижения нравов и судеб земляков, их красочного языка, одного из диалектов Романьи, на котором Чезаре и поныне слагает стихи.

После смерти отца и рождения второго сына — Артуро (теперь он известный кинооператор) — семья Дзаваттини остается без всяких средств к существованию. В 1930 году Чезаре уезжает в Милан, где ему приходится поступить в издательство простым корректором. Успех его первой книги «Поговорим обо мне» стал подлинной литературной сенсацией. К 1936 году Дзаваттини становится главным редактором сразу нескольких периодических изданий; по его инициативе начинает выходить юмористический журнал «Бертольдо» (заметим, что итальянская кинокомедия и почти все ее мастера родились в лоне иллюстрированной юмористической периодики или на подмостках варьете и эстрады), а затем «Ле гранди фирме» — из-за своей антифашистской направленности этот журнал, просуществовав всего два года, был закрыт по личному распоряжению Муссолини.

В это же время (1934—1937 годы) начинается кинематографическая деятельность Дзаваттини: он пишет сюжет кинокомедии «Дам

миллион», по которому режиссер Марио Камерини ставит фильм с самым популярным тогда актером — Витторио Де Сика. Фильм имел большой успех. Затем Дзаваттини пишет сюжет «Пятеро бедняков в автомобиле» (фильм по нему был поставлен только в 1952 году).

За первыми двумя последовало множество других сценариев; в создании некоторых из них Дзаваттини принимал участие как один из соавторов (в итальянском кино утвердилась традиция коллективной работы над сценарием), однако, как правило, сама идея будущего фильма принадлежала ему. Но как кинематографический писатель, как «сценарист № 1» итальянского кино, Дзаваттини окончательно сложился к 1943 году, когда создал сценарии двух картин, которые предвосхитили рождение неореализма. Это были «Прогулка в облаках» (в нашем прокате — «Четыре шага в облаках») Алессандро Блазетти, и «Дети смотрят на нас» Витторио Де Сика.

Тогда же были закончены три новых сборника коротких рассказов и фантастическая сказка «Добряк Тото», по которой впоследствии снят фильм «Чудо в Милане».

К этому времени Дзаваттини занял видное место в антифашистском движении: писатель участвовал в деятельности подпольной группы, сложившейся вокруг журнала «Корренте». Параллельно формировались и его теоретические взгляды на киноискусство.

●

Обращение к идейно-художественным воззрениям Дзаваттини представляет сегодня не только исторический или чисто академический интерес. Чрезвычайно поучительно перечитать в наши дни, что писал, проповедовал, отстаивал человек, которого называли «мозгом неореализма», оглянуться, в свете его высказываний, на путь, пройденный итальянским кино.

Вот уже три десятилетия отношение к неореализму и одному из его лидеров — Дзаваттини, оценка исторической роли неореализма служат своего рода лакмусовой бумажкой, которая безошибочно выявляет не только эстетические вкусы, личные художественные пристрастия, но и политическую позицию, гражданскую зрелость человека, умение разобраться во всем сложном многообразии политической и культурной жизни послевоенной Италии.

Если раньше неореализм старались похоронить все, кому он мешал с самого начала, то есть его естественные противники «справа» — сторонники традиционного буржуазного кинематографа, клерикалы, адепты кино, проникнутого мрачными иррациональными мотивами, то после стихийного бунта молодежи 1968 года нападки на наследие неореализма начались и «слева». Пересмотр послевоенной истории итальянского кино для «новых левых» совпал с ревизией политических позиций: часто неореализм ассоциируется в работах его нынешних хулителей с культурной политикой итальянских коммунистов в 40—50-е годы. Следует подчеркнуть, что такой подход ошибочен уже потому, что, несмотря на близость многих мастеров неореализма к компартии, в целом это направление — и идеологически, и организационно — не являлось составной частью коммунистического движения. Не состоял в ИКП и Дзаваттини, хотя он всегда ее поддерживал, печатался в коммунистической прессе и на выборах голосовал за коммунистов.

Проблема наследия неореализма оказалась как нельзя более актуальной на рубеже 70-х годов, когда итальянский «политический фильм», объективно играющий примерно такую же роль в кино Италии на нынешнем этапе его развития, как некогда неореализм, обратил на себя внимание во всем мире. Приветствуя его рождение как «обнадеживающее явление» после кризиса 60-х годов, Дзаваттини еще в 1971 году говорил: «Кино стало ближе к политической жизни, и за каждым кадром ощущается — как подтекст — нравственная и социальная действительность современной Италии». Это направление во многом переняло антифашистские, демократические традиции неореализма, использовало и некоторые его стилистические приемы. Знаменательны слова, сказанные Джулиано Монтальдо на VII Московском кинофестивале: «Все мы — дети неореализма. Его опыт и традиции незыблемы. Вся наша общекультурная кинематографическая подготовка — из неореализма... Се-

годня перед нами другие проблемы, другая тематика, но уроки прогрессивного итальянского кино первых послевоенных лет — это наши университеты».

Значение неореализма как крупнейшего художественного явления послевоенной поры вышло далеко за рамки своего времени и национальные пределы. Вот почему сегодня внимание всех, кого интересует история взлета итальянского киноискусства, привлекает и многогранное творчество Чезаре Дзаваттини — «ключевой фигуры» (по словам Ренато Гуттузо) в современной итальянской культуре, не только олицетворяющего, но всей своей творческой судьбой утверждающего живую связь времен в прогрессивном кино Италии.

«Умберто Д.»

Известно, что как направление неореализм не был оформлен организационно, он не декларировал своей идейно-эстетической платформы и программы. Группа художников-единомышленников сложилась стихийно в борьбе с фашизмом. В главном позиции неореалистов совпадали, но каждый из них имел собственные творческие взгляды, свой «почерк»; художественные искания таких, к примеру, мастеров, как Висконти и Де Сантис, Росселлини и Де Сика, носили на себе печать неповторимой, ярко выраженной индивидуальности, самобытности. Хотя Дзаваттини справедливо называли «мозгом неореализма» и он был единственным, кто предпринял попытку сформулировать и обобщить теоретическое кредо неореализма, — его поэтику, его взгляды нельзя полностью отождествлять с неореализмом в целом. Прежде всего потому, что они значительно радикальнее, революционнее принципов этого направления, что неоднократно отмечалось и в итальянской критике.

«Конечно, идея кино, выношенная и отточенная Дзаваттини, является крайностью, — пишет кинокритик Мино Арджентьери. — Но разве нельзя сказать этого и о других? «Экстремистами», выдвигавшими «драконовские требования», были все крупные художники и теоретики кино: от Эйзенштейна до Вертова, от Пудовкина до Грирсона, от знаменосцев «Авангарда» до Годара, от Кулешова до Дюлак, от Роты до Арнхейма».

Сущность этой «главной идеи» Дзаваттини сводится к требованию стереть грань, отделяющую жизнь от искусства, сделать «зазор» между действительностью и зрелищем минимальным и более того — превратить саму действительность в зрелище. Ибо не может быть зрелища, более заслуживающего внимания, более интересного, чем окружающая нас действительность: именно в ней, по Дзаваттини, и надо искать подлинную поэзию.

Внимания заслуживает каждый, даже мельчайший факт, событие, явление реальной жиз-

ни. Но еще большего внимания заслуживает каждый человек и доподлинные условия его существования. Дзаваттини ратует за показ на экране не «чего-то чрезвычайного», а «самого обычного» — заурядной повседневности, простых, рядовых вещей. «Поразить зрителя должно осознание, открытие им важности того, что его окружает в повседневной жизни и чего он никогда до этого не замечал». Поэтому он против «героев, исключительных личностей на экране», заявляя, что «нужны персонажи не сконструированные, а взятые из жизни».

Дальнейшая логика рассуждений приводит Дзаваттини к отказу от «выдуманной истории», вымышленного сюжета. «Сюжет нужен режиссерам, как спасательный круг. Можно обойтись и без него. На сюжете держатся плохие фильмы» (это сказано Дзаваттини в 1936 году). И еще: «Я хотел бы научить людей наблюдать за повседневной жизнью, за ее событиями с таким же волнением, с каким они читают книгу».

Далее, основную задачу кино, как и всего искусства, Дзаваттини видит в «выражении требований своего времени». А это возможно лишь в том случае, если кино будет заниматься исследованием окружающей действительности. Оно должно быть устремлено не в прошлое, а в настоящее, чтобы помочь людям понять самих себя, понять проблемы, выдвигаемые сегодняшним днем.

Свой творческий метод Дзаваттини характеризует так: «...Бóльшую часть материала я беру из окружающей жизни. Ведь неореализм исключает вымышленные персонажи, для которых, как это совершенно очевидно, необходимо заранее приготавливать весь механизм реплик, — я выхожу на улицу и беру «с натуры» отдельные слова и фразы, целые разговоры. Мои главные помощники — память и стенография. Потом я проделываю со словами то же, что проделывал с изображением на пленке. Я отбираю, режу собранный материал, стремясь придать ему требуемый ритм, уловить и правильно осознать его внутреннюю сущность».

Однако Дзаваттини отнюдь не отстаивает абсолютную фактографию, не сводит роль художника лишь к регистрации жизненных впечатлений, к простому копированию действительности. Автор, по его мнению, обязан привнести в фильм собственное ви́дение мира, социальные идеалы, моральные принципы. Художник располагает разнообразнейшими средствами для осуществления активного творческого «вмешательства» в собранный материал — с целью, в которой Дзаваттини и видится главный стимул художественного поиска: выявить «взаимосвязь явлений и процесс их возникновения», раскрыть в самых мелких, незначительных фактах «все гуманное, исторически обоснованное, существенное, что в них кроется».

«Рим, 11 часов»

Таким образом, провозглашая своеобразный художественный документализм как идейный и эстетический принцип искусства, Дзаваттини отнюдь не отрицает фантазии, не умаляет ее роли — дело лишь в том, что необходимо всю

силу творческой фантазии направить на раскрытие подлинных реалий действительности, на освещение реального мира, а воображение, фантазию, вымысел как бы «осветить реальностью».

Среди множества идей Дзаваттини есть такие, которые он пронес через всю жизнь, но так и не смог осуществить. Некоторые его замыслы скорее напоминают мечту, поэтические грезы гармоничной и цельной личности. Дзаваттини, например, хочется, чтобы исчезли автор сюжета, сценарист и режиссер, чтобы фильм вообще делался одним человеком, был полностью авторским. Мечтает он и о том, чтоб создать такой фильм, «который можно было бы показать на небе, и чтобы люди могли бы его смотреть одновременно во всех уголках земли». Дзаваттини всегда хотел снять и такой фильм, в котором экранное время строго соответствовало бы реальному — ходить по пятам за выбранным им человеком (самым обыкновенным) и снимать каждый его шаг, каждое движение, каждый поступок — как он встает утром, чистит зубы, идет на работу, — показать через этого человека как бы в разрезе сегодняшнюю действительность.

Что это, возврат к декларированному еще Эмилем Золя «простому анализу куска действительности, такой, какова она есть»? К провозглашенному натурализмом ограничению роли художника экспериментальным установлением истины вне ее художественного истолкования? К принципам и методам веризма — итальянской разновидности натурализма конца прошлого — начала нынешнего века? Или же популизма — другой модификации натурализма, возникшей во Франции в 20—30-е годы и прокламировавшей реалистическое изображение повседневного быта бедноты, детальное описание внешней обстановки, но свободное от всяких политических тенденций и социальных обобщений?

А может быть, предвосхищение «синема-верите» и продолжающих его сегодня наимоднейших направлений «прямого кино»?

Разумеется, взгляды итальянского теоретика киноискусства возникли не на пустом месте — они связаны с единым мировым литературным и кинематографическим процессом, отражают определенные этапы его развития. Однако сходство с упомянутыми течениями у Дзаваттини лишь внешнее, ибо ему в равной мере чужды и биологический детерминизм натуралистов, и буржуазный объективизм. Философская основа его мировоззрения — своеобразный «стихийный» социализм, к которому он пришел за долгие годы, участвуя в антифашистской оппозиции, в борьбе за демократию, мир, социальную справедливость. Систему его взглядов скорее можно в какой-то степени сравнить с эстетическими теориями ЛЕФа; многое роднит ее и с принципами творчества выдающегося советского документалиста Дзиги Вертова, с его полемическим отрицанием права художника на вымысел и домысел, с его тягой к «документальной действительности», чуждой объективистской фактографичности. Как и мастера советского кино 20-х годов, Дзаваттини видит в искусстве не самоцель, но средство пропаганды революционных идей, познания мира, воспитания нового человека.

При знакомстве со взглядами Дзаваттини на киноискусство невольно возникает вопрос, столь же естественный, сколь и сложный, вопрос, который и до сих пор остается болезненным для самого Дзаваттини. В чем же все-таки заключается разница между неореализмом и реализмом? Существуют ли они одновременно, параллельно, или же неореализм — лишь ступенька к «истинному», «подлинному» реализму? Но что тогда иметь в виду под определением «подлинный»? Что понимать под реализмом, до которого, по мнению ряда авторов, «не дорос» неореализм? Развернутый ответ на эти вопросы мог бы составить тему специального исследования, которое подвергло бы тщательному критическому анализу столь очевидно уязвимую систему теоретических взглядов Дзаваттини и неореалистов в целом.

Однако и сами неореалисты сознавали определенную ограниченность неореализма; недостаточность этого направления его преданные друзья и защитники отмечали еще в годы его расцвета. Теоретический журнал ИКП «Ринашита», который тогда редактировал Пальмиро Тольятти, в 1953 году писал: «Итальянское ки-

но благодаря творчеству Дзаваттини и других своих деятелей повернуло съемочную камеру к реальной жизни... утратило свою прежнюю риторичность, приобрело бóльшую искренность, честность, а также поистине художественный стиль. Все это, однако, не должно заставить нас забыть, что точность в изображении хроникального факта недостаточна для достижения реализма.

...Остановившись на достигнутом Дзаваттини и не идя дальше него, мы рискуем помешать итальянскому кино подняться до высокого реализма, которого достигли советские фильмы, представляющие — как это общеизвестно — великую школу».

Прогрессивная кинокритика указывала, что сила неореализма — в его разоблачительном, критическом заряде, но что он еще не отражает или отражает недостаточно те позитивные сдвиги, которые происходят в общественной жизни Италии — организованную борьбу трудящихся, успехи, достигнутые в результате этой коллективной борьбы, силу человеческой солидарности. Неореалистов упрекали в том, что финалы многих фильмов, остро ставящих социальные вопросы, неубедительны, подчас наивны, — они не соответствуют серьезности и значительности затронутых на экране проблем, страстности и искренности авторского разговора со зрителем. Позднее, уже в 60-е годы, к необходимости перехода от неореализма к реализму призывали литературовед Карло Салинари и ряд других эстетиков, искусствоведов, кинокритиков.

Отвечая на эти в целом справедливые упреки, Дзаваттини не в силах был скрыть некоторого недоумения и даже обиды. Доводы его сводились в основном к следующему. Знамя во время боя не меняют. А неореализм — знамя борьбы за обновление итальянской культуры (не только кино), и в этой борьбе он достиг признания, неоспоримых успехов. Неореализм продолжает существовать и бороться; если же чего-либо он и не достиг, то лишь потому, что пока остается неизменной вся общественно-политическая система (в том числе структура буржуазного кинопроизводства, проката и т. д.), против которой выступает неореализм. Нет никакого сомнения в том, признает Дзаваттини, что надо стремиться к максимальной психологической углубленности, к широте социального обобщения — это подразумевается само собой, ведь неореализм и выдвигал перед искусством именно эти задачи в конкретном контексте современной итальянской действительности, хотя и не успел их решить в полном объеме.

Уже значительно позже, в 1960 году, Дзаваттини развил мысль о социально-политической природе своего искусства и неореализма в целом: «Как можно, если только не со злым умыслом, критиковать неореализм за его «политичность», когда его главная черта именно в том и состоит, что это политическое направление. Я не хочу этим сказать, что задачи, стоящие перед художником и политиком, тождественны... Однако, поскольку художник оперирует данными реальной действительности (жизнь в ее реальных конфликтах), результат может совпадать с результатами работы политика, и в большинстве случаев если анализ художника достаточно глубок и безжалостно проникает в самую суть вещей, то полученный им результат может даже явиться предвосхищением, стимулом для работы политика».

В нерасторжимой, естественной связи между эстетическими принципами Дзаваттини, его взглядами на социально-преобразующую роль искусства и его собственной общественно-политической позицией, в основе своей четкой, последовательной, видится одно из главных качеств художника-гражданина — целостность его мировоззрения.

Здесь мы подошли к главному парадоксу творчества Чезаре Дзаваттини. Мы говорим о последовательности, гармоничности системы его эстетических и общественных взглядов, о цельности мировоззрения и личности художника-гражданина. И это действительно так: подтверждение тому — тысячи страниц написанного и сказанного Дзаваттини, десятки его практических инициатив в самых различных сферах итальянской культуры, искусства, политики. Но всемирную славу и признание Чезаре Дзаваттини принесли все же фильмы.

Он известен прежде всего как кинодраматург, создатель сюжетов и сценариев, по которым поставлены шедевры неореализма. И вот парадокс: именно то, что принесло ему успех у миллионов зрителей во всем мире, самые высокие премии и награды, лестные отзывы критики, виднейших деятелей культуры, — словом, фильмы, благодаря которым он по праву вошел в историю мирового кино и стал классиком уже при жизни, — во многом находится в противоречии с провозглашенными им принципами. Это противоречие постоянно вызывает у самого Дзаваттини острую неудовлетворенность.

В 1979 году Дзаваттини не без горечи говорил: «...Сотни фильмов, сотни сюжетов, сценариев, тысячи дней и ночей, посвященных борьбе за то, чтобы съемочная камера превратилась в самое мощное средство, могущее послужить развитию демократии по пути к социализму... принесли столь спорные результаты, что даже невозможно отличить чествования от экзекуций».

«Крыша»

И это противоречие между творческими взглядами и их реализацией заставляет Дзаваттини подчеркивать, что он — прежде всего писатель, литератор, ибо в своих книгах и статьях он менее зависит от буржуазной системы. А в практической работе киносценариста пока остается его объективно объяснимая подчиненность традиционным требованиям буржуазного кино; чтобы изменить их, надо менять саму общественную систему... Фильмы, поставленные по моим сценариям, говорит Дзаваттини, являются «моими» только на шестьдесят процентов.

В самом деле, хотя Дзаваттини и провозгласил: «Хватит сюжетов!», он является автором многих десятков самых разнообразных сюжетов (они собраны в книге, которая так и называется: «Хватит сюжетов!»); отрицая в «Некоторых мыслях о кино» и других статьях необходимость сценария, он предлагает режиссерам тщательнейшим образом отработанные сценарии, имеющие самостоятельную литературную ценность; декларируя разрыв между кино и литературой с ее «выдуманными историями» и призывая кино «никогда не оглядываться назад», он нередко при создании драматургической основы фильма обращается и к придуманным им сюжетам, и к литературе, и к истории (например, при экранизациях); в некоторых фильмах, поставленных по его сценариям, играют не «люди с улицы», согласно его принципам, а профессиональные актеры и даже кинозвезды. Да, в своей практической работе Дзаваттини-сценаристу приходится исходить из реальных условий, идти на компромиссы с режиссерами и продюсерами, отказываться от некоторых своих наиболее радикальных требований, от канонов, которыми он — враг всех канонов и ограничений в искусстве — порой сам пытается себя ограничить. С другой стороны, нельзя забывать и

«Золото Неаполя»

того, что некоторые положения теоретического порядка высказывались им в пылу дискуссий, в полемическом азарте и во многом являются спорными.

Однако Чезаре Дзаваттини вряд ли нуждается в каких-либо «оправданиях». Если мы говорим о противоречии между теорией и практикой, то лишь потому, что оно существует; оно так же очевидно, как и породившие его причины. Главное же во всех проявлениях творчества Дзаваттини, в каких бы ипостасях он ни выступал, остается незыблемым: поиски поэзии в самой окружающей жизни, любовь к простому человеку, жажда социальной справедливости, стремление к обновлению кино, всей культуры, а вместе с нею и общества.

●

Дзаваттини сотрудничал со многими режиссерами. Но наиболее плодотворным и устойчивым был его многолетний союз с Витторио Де Сика. Они познакомились еще в 1939 году в Милане. Но сблизились три года спустя; их сближение сыграло огромную роль в судьбе не только двух художников, но и всего итальянского, а может быть, и мирового кино.

Среди авторов сценария фильма «Тереза-Пятница» — третьего по счету, поставленного Де Сика в 1942 году,— Дзаваттини не числился; но уже тогда он оказал режиссеру существенную помощь. А через год они начинают вместе работать над сценарием фильма «Дети смотрят на нас».

С этого момента режиссер предоставляет сценаристу все более полную самостоятельность в отношении драматургической основы их совместных произведений. Содружество их неизменно носило подлинно творческий характер, проявляясь также в постоянных взаимных консультациях (однако всегда вне съемочной площадки) вплоть до стадии монтажа, в котором Дзаваттини тоже активно участвовал.

Творческий союз Де Сика и Дзаваттини — редкий в истории мирового киноискусства пример столь плодотворной, взаимно обогащающей дружбы двух больших художников — художников очень разных, несхожих по характеру и привычкам, но всегда единомышленников. Вместе с тем не следует идеализировать их отношения: порой они бывали весьма сложными и драматичными, тем более что враги неореализма, враги прогрессивного кино Италии на протяжении десятков лет не оставляли

попыток вбить клин между друзьями-соавторами. Споры критиков о том, кто из них «главнее», чей вклад в создание фильма был определяющим, продолжаются до сих пор.

Давний этот спор бесплоден, ибо слияние сценариста с режиссером в лучших их фильмах было полным и гармоничным, ответственность за результат — общая. Достижения и ошибки одного становились достижениями и ошибками другого.

Де Сика неоднократно по-братски тепло отзывался о своем товарище по борьбе и творчеству. Он щедро воздавал «кесарю кесарево» («чезаре» по-итальянски «цезарь», «кесарь»), называл Дзаваттини deus ex machina своих фильмов.

После освобождения Рима в июне 1944 года Дзаваттини с энтузиазмом включается в борьбу за создание нового итальянского кино, рожденного антифашистским Сопротивлением. В 1944 году в римском кинотеатре «Империал» он собирает друзей и единомышленников и излагает перед ними свои взгляды, формулирует задачи, стоящие перед новым итальянским кино. Это было первое из выступлений Дзаваттини, в которых он намечал платформу неореализма, выдвигал одну за другой плодотворные идеи и предложения, способствующие его утверждению.

В 1947—1950 годах Дзаваттини, словно на одном дыхании, пишет сюжеты для четырех фильмов, которые ставит Де Сика, — «Шуша́», «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане» и «Умберто Д.».

«Похитители» приносят ему первую из нескольких впоследствии полученных «Серебряных лент» (высшая национальная премия, присуждаемая итальянской кинокритикой) за лучший сюжет и сценарий, хотя сначала сценарий был многими встречен в штыки. Буржуазная печать уверяла, что сюжет настолько слаб, что фильм на нем держаться не сможет: стоит ли приходить в такое отчаяние из-за пропажи какого-то велосипеда? Но непримечательный случай из жизни римского безработного стал символом трагедии безработицы в капиталистическом мире, и картина вошла в классику мирового кино.

Следующая совместная работа Дзаваттини и Де Сика — «Чудо в Милане». Когда Дзаваттини впервые познакомился с Де Сика, он передал этому известному актеру, уже задумавшему стать режиссером, сценарий кинокомедии, называвшейся «Дадим всем людям лошадь-качалку». Сценарий поставлен не был, но на его основе Дзаваттини написал свою сказку «Добряк Тото», вышедшую отдельной книгой, а потом вместе с Де Сика переработал ее вновь в сценарий, по которому и снимали фильм, получивший в окончательном варианте название «Чудо в Милане». Так, только через двенадцать лет Дзаваттини удалось осуществить свой давний замысел. И повесть, и фильм по своей манере заметно отличались от «Похитителей», как и от картины «Шуша», — это было произведение не только комедийное, но и проникнутое своеобразной дзаваттиниевской фантастической выдумкой. Вместе с тем оно содержало характерный для лучших произведений неореализма мощный заряд социальной критики, сохраняло верность подлинной жизни: в городе Бамбе с его убогими лачугами на окраине все узнали Милан, в фильме снимались настоящие миланские бездомные — «барбони» (бородачи). И даже фантазия Дзаваттини оказалась провидческой и вполне реальной — десять лет спустя близ Милана действительно забила из-под земли нефть...

Сочетание в «Чуде в Милане» реализма с фантастической выдумкой породило споры, вызвало возражения не только справа, но и слева. Однако наиболее прозорливые критики сразу же высоко оценили фильм. Киноведкоммунист Умберто Барбаро удачно назвал его «реалистической сказкой», а Жорж Садуль, разделяя мнение о подлинной реалистичности произведения, отмечал как одно из главных достоинств «Чуда в Милане» то, что «феерия явилась для них (Дзаваттини и Де Сика. — *Г. Б.*) оружием, а поэтическая метафора — средством глубокого анализа современной жизни».

В «Умберто Д.» Дзаваттини и Де Сика вернулись к прежнему суровому стилю. Это была картина, пожалуй, более «дзаваттиниевская», чем «Похитители», в ней еще очевиднее

проявились некоторые из эстетических принципов сценариста-теоретика. В «Умберто Д.» «ничего не происходит», трагедия одинокой старости пенсионера показана не в какие-то особые драматические моменты, а именно в ее жестокой повседневности. В одном из самых психологически сильных эпизодов фильма (пробуждение служанки Марии) экранное время почти приближается к реальному, как мечтал об этом Дзаваттини...

«Умберто Д.» также вызвал горячие споры. Некоторые критики, высоко оценивая мастерство авторов, упрекали их в пессимистичности. Использовав именно эти упреки, ведавший тогда делами кино христианский демократ Джулио Андреотти направил свое снискавшее печальную известность открытое письмо Де Сика с нападками на неореализм, который «стирает грязное итальянское белье на глазах всего мира». Такому «пессимизму» был противопоставлен «оптимизм» псевдореалистических комедий из «народной жизни» — развлекательных лент, сохранявших лишь внешние атрибуты полюбившихся зрителям неореалистических фильмов, — поделки коммерческого кино, иронически прозванные «розовым неореализмом».

Словно предвидя заранее упреки в пессимизме, Дзаваттини заявлял еще во время работы над «Умберто Д.»: «Это действительно горький фильм, но не пессимистический. Мы с Де Сика вовсе не считаем, что «Умберто Д.» и вообще наши последние картины пессимистичны. Мы думаем как раз наоборот. Мы считаем, что это глубоко оптимистические фильмы именно потому, что мы их снимаем, желая заставить людей верить в лучшее будущее, найти в себе стимул стремиться — в силу своих возможностей — создать такое общество, в котором Умберто не пришлось бы отчаиваться».

Однако деятельность Дзаваттини-сценариста в 40-е — начале 50-х годов не ограничивалась сотрудничеством с Де Сика. Значительнейшие произведения неореализма были созданы им вместе и с другими режиссерами. Назовем здесь лишь некоторые — такие, как «Самая красивая» Лукино Висконти (1951), «Шинель» (по повести Гоголя) Альберто Латтуады (1952), три фильма Джузеппе Де Сантиса — «Трагическая охота» (1947), «Рим, 11 часов» (1952) и «Дайте мужа Анне Дзаккео» (в советском прокате — «Утраченные грезы», 1953), а также фильм французского режиссера Рене Клемана «У стен Малапаги» (1949), снимавшийся в Генуе.

Как видно из этого перечня, наиболее результативным было сотрудничество с Джузеппе Де Сантисом. В предисловии к изданному у нас сборнику «Рим, 11 часов» Де Сантис пишет, что саму идею социального расследования — опроса участниц драмы на Виа Савойя (где под ногами двухсот девушек, пришедших наниматься на одно место машинистки, обрушилась лестница) — подсказал Дзаваттини.

В 50—60-е годы параллельно с созданием сюжетов и сценариев для фильмов различных режиссеров Дзаваттини осуществляет съемки четырех фильмов-репортажей на базе именно такого социального расследования. Это были картины, в которых заметно стремление стереть грань между документальным и игровым кино, полнометражные фильмы в эпизодах, созданные по сюжету и под общим художественным руководством Дзаваттини при участии режиссеров как игрового, так и документального кинематографа: «Мы — женщины» (в числе прочих по эпизоду в этом фильме поставили Лукино Висконти и Роберто Росселлини; роли исполняли такие актрисы, как Алида Валли, Ингрид Бергман, Иза Миранда, Анна Маньяни, «сыгравшие» самих себя и рассказавшие о себе; пожалуй, этот фильм больше всех других соответствовал эстетическим принципам, провозглашенным Дзаваттини); «Любовь в городе» (среди режиссеров — Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, Альберто Латтуада; один эпизод — «Катерина Ригольозо», вызвавший острую полемику в печати, поставил сам Дзаваттини — совместно с молодым Франческо Мазелли, — это был его первый опыт собственной режиссуры). Обе ленты были созданы в 1952—1953 годах. В 1961 году вышел фильм «Итальянки и любовь», а в 1963 — «Тайны Рима» (при соз-

дании первого из них под руководством Дзаваттини работали 11, а второго — 16 молодых режиссеров).

Ленты эти носили отчасти характер эксперимента, некоторые эпизоды в них так и остались на полдороге между документальным и игровым кино. Но ценность их — помимо несомненного социального значения — была в том, что они продолжали традицию неореализма: опыт их создания был направлен к возможно более полному достижению конкретности, убедительности документа. Значение их было и в том, что они явились боевым крещением, школой мастерства для целой когорты молодых кинематографистов — учеников Дзаваттини: Франческо Мазелли, Марко Феррери, Флорестано Ванчини и других впоследствии видных мастеров. От этих «фильмов-расследований» тянется прямая ниточка к следующей инициативе ищущего новые пути Дзаваттини, к его «Свободным киножурналам», о которых речь впереди.

Вместе с тем плодотворно продолжалось и содружество с Витторио Де Сика. Из картин «постнеореалистического» периода наиболее «дзаваттиниевской» была, несомненно, «Крыша» (1956), знакомая советским зрителям. Порой критики называют этот фильм «анахроничным», «запоздалым», но, на наш взгляд, вернее рассматривать его как арьергардный бой, который давали Дзаваттини и Де Сика тем, кто заживо хоронил неореализм. В этом смысле сценарий и фильм полностью соответствовали высказываниям Дзаваттини о том, что неореализм вопреки всему жив; утверждая его принципы, «Крыша» несла в себе и новый, обогащающий неореализм мотив человеческой солидарности. Многочисленные дневниковые записи свидетельствуют о важном значении, которое драматург придавал этому сценарию, о громадном труде, затраченном Дзаваттини.

При создании «Крыши», несмотря на весь социальный заряд картины, его авторы несколько «перестраховались»: и Дзаваттини, и Де Сика в известной мере стали жертвами распространенного в тот трудный для итальянского кино период явления, которое получило название «самоцензуры». Например, режиссер изъял из уже готовой ленты несколько политически острых сцен, признавшись впоследствии, что ему сильно мешало «самоограничение».

В еще большей мере «самоцензура» отразилась на сатирической комедии «Бум» (1963). Однажды Дзаваттини пришел к Де Сика, размахивая газетой с объявлением, в котором доведенный до отчаяния безработный предлагал купить у него глаз. На основе этого газетного факта был написан сценарий, который назывался «Продам глаз». Однако фильм так и не удалось поставить; только через несколько лет родился сценарий «Бум», где герой из безработного трансформировался в мелкого бизнесмена, который продает глаз не для того, чтобы прокормить семью, а чтобы удовлетворить капризы молодой жены. Из периода послевоенной разрухи действие было перенесено в Италию «экономического чуда», которое едко высмеивалось в фильме. Трагедия превратилась в трагикомедию.

В 60-е годы Дзаваттини внес немалый вклад в утверждение своеобразного жанра социально-бытовой «комедии по-итальянски», где комическое тесно переплеталось с трагическим. В лучших ее образцах, созданных Де Сика, сохранялся гуманный и демократический дух неореализма. Наиболее удачны были, помимо «Бума», новелла «Аделина» из фильма в эпизодах «Вчера, сегодня, завтра» (1965), новелла «Пари» также из фильма в эпизодах — «Боккаччо-70», не говоря уже о «Браке по-итальянски» (1964), имевшем триумфальный успех. В этих фильмах играли популярнейшие актеры — Альберто Сорди, прославленный дуэт София Лорен — Марчелло Мастроянни. Картины с участием Лорен щедро финансировал ее муж — крупнейший продюсер Карло Понти, и Де Сика, а вместе с ним и Дзаваттини имели с ним постоянный контракт, возобновлявшийся каждые пять лет (зависимость их, однако, связывала, и они не раз пытались вырваться из «золотой клетки»). Эта возглавлявшаяся Де Сика «съемочная группа» создавала не только комедии — по сценариям Дзаваттини были осуществлены экранизации (с участием Лорен) романа Моравиа «Чоча-

«Бум»

ра» (1960) и пьесы Сартра «Затворники Альтоны» (1962), причем антифашистское и антивоенное звучание этих произведений было усилено сценаристом. Этими же мотивами была проникнута и мелодрама «Подсолнухи» (1969), созданная совместно с советскими кинематографистами.

В фильмах, поставленных по сценариям Дзаваттини в 70-е годы, с новой силой зазвучали социальные ноты в двух лентах Де Сика (снятых уже не под эгидой Понти) — «Мы назовем его Андреа» (1972) и «Короткий отпуск» (1973), в фильме «Простое сердце» (по Флоберу), снятом в 1977 году по давно написанному Дзаваттини сценарию молодым режиссером Джорджо Феррарой, в картине американского режиссера Холла Бартлетта «Дети Санчеса» (1979). Почти со всеми названными фильмами советский зритель знаком — они были или в нашем прокате, или в программе московских кинофестивалей.

●

Три десятилетия — 40-е, 50-е, 60-е годы — были отданы наиболее интенсивным кинематографическим трудам: Дзаваттини писал сюжеты, сценарии, формулировал и отстаивал свои идейно-художественные взгляды на кино. Но рядом с его письменным столом клокочет, ни на день не замирая, «вулкан идей».

Одна из самых давних его идей — создание фильма «Моя Италия» — восходит еще к 1951 году. В этом фильме, который наиболее строго соответствовал бы неореалистическим постулатам Дзаваттини, должен был отразиться живой образ страны и ее народа. Снимать картину собирались Де Сика, потом Росселлини, но она так и не была поставлена. Однако замыслы Дзаваттини, какими бы труднооосуществимыми и даже фантастическими они ни казались, хоть в какой-то мере почти всегда оправдывают себя практически: была создана книга Дзаваттини с фотографиями Пола Стрэнда «Мое селение», построенная по тому же принципу, по которому должен был сниматься фильм.

В каждом новом своем замысле, в каждом выступлении в печати Дзаваттини неразрывно связывает свою творческую деятельность с общественной, с политической. Провозглашая принципы нового кино, он повседневно борется за национальный и демократический характер киноискусства своей страны. Политическую деятельность Дзаваттини понимает по-своему: он не состоит в политических партиях, не балло-

тируется в парламент, а считает, что первый шаг к участию в политической борьбе — это сближение, объединение, взаимопонимание людей во всех формах и сферах, и, не жалея сил, сам вносит конкретный вклад в это дело. Он — основатель и руководитель многих важнейших итальянских ассоциаций — массовых общественных организаций: Ассоциации итальянских киноклубов (не просто объединения любителей кино, а всеитальянской боевой организации, выступающей за прогрессивное киноискусство), Ассоциации киноавторов (режиссеров и сценаристов), Объединения независимых производственных кинокооперативов, один из президентов Общества «Италия — СССР», член руководства Итальянского комитета защитников мира.

Самоотверженная и многогранная деятельность Дзаваттини получила международный резонанс. «Зрители всего мира, — как писал Сергей Герасимов, — услышали его голос, биение его сердца в его прекрасных картинах. И в знак своей благодарности и уважения удостоили его звания лауреата Премии мира». (Эта Международная премия была присуждена Чезаре Дзаваттини весной 1955 года.)

Дзаваттини всегда готов передать свой опыт молодым. Вокруг него — единомышленники, ученики и друзья. Не только в Италии, но и далеко за ее пределами. По первому же зову, бросив всю работу, Дзаваттини в 1959 году отправился на остров Свободы, чтобы помочь молодым кубинским коллегам создать свой, национальный революционный кинематограф. Практическая помощь его была высоко оценена кубинскими друзьями: на Кубе изданы его книги, вышли исследования его творчества. В содружестве с кубинскими кинематографистами — Эспиносой, Массипом, Месой и другими — Дзаваттини участвовал в создании некоторых фильмов, — например, полнометражного игрового фильма «Молодой повстанец». Его «Кубинский дневник» — не только интересное литературное произведение, но и ценнейший исторический и человеческий документ, проникнутый горячим сочувствием делу кубинской революции.

В 1968 году Дзаваттини выдвигает новую идею — создание в Италии «Свободных киножурналов», не зависящих от существующей структуры буржуазного кинематографа. Этот проект выглядел слишком смелым, трудно осуществимым практически. Дзаваттини призывал итальянцев — в первую очередь рабочих и студентов — вооружаться кинокамерами и сообща делать новое кино — снимать короткие сюжеты на актуальные, общественно-значимые темы. Затем, по мысли Дзаваттини, эти ленты должны монтироваться в полнометражные фильмы, составленные по определенному принципу — фильмы, посвященные общей проблеме или какому-то факту, событию. Помочь созданию таких коллективных киножурналов — дело профессиональных кинематографистов, которые в процессе работы передавали бы свой опыт и знания кинолюбителям. Комплекты «Свободных киножурналов» составили бы своего рода кинолетопись страны, привлекли бы внимание к важнейшим вопросам современной народной жизни... И, как всегда, со временем эта практическая инициатива Дзаваттини, представляющая вместе с тем развитие его теоретических взглядов, осуществилась — пусть и не полностью: во-первых, движение «Свободных киножурналов» оформилось организационно и основало свои печатные органы, где в серии статей Дзаваттини разъяснял цели движения, ставил перед ним конкретные задачи, дал множество практических рекомендаций. Во-вторых, начали создаваться киножурналы, посвященные прежде всего забастовочному движению рабочих и выступлениям молодежи. Некоторые из них получили широкую известность, в частности — «Палатка на площади», лента о стачечной борьбе римских трудящихся, снятая под руководством актера Джана Марии Волонте, одного из вдохновителей итальянского «политического кино», и фильм «Аполлон», созданный по сюжету Дзаваттини группой рабочих-кинолюбителей под руководством режиссера Уго Грегоретти. В «Аполлоне» борьба римских забастовщиков, занявших полиграфическое предприятие и не покидавших его в течение одиннадцати месяцев, показана, по выражению

Дзаваттини, «изнутри»; это фильм о забастовке, снятый самими забастовщиками, а еще точнее — фильм о них самих, об их судьбах, характерах, семьях, проблемах. Высокую оценку этой ленте дал в дни VII Московского кинофестиваля А. Медведкин в газете «Правда».

Пожалуй, еще большее значение — как оружие трудящихся — имели «Свободные киножурналы» в деле разоблачения неофашистских заговорщиков и террористов. Достаточно назвать хотя бы снятую группой кинолюбителей из разных городов документальную ленту «Дни Брешии», запечатлевшую преступление фашистов — взрыв бомбы во время массового митинга на площади этого города в 1974 году.

«Свободные киножурналы», успех этого движения — наглядное подтверждение того, что Дзаваттини и в повседневной борьбе умеет сочетать дерзкий полет воображения с максимальным приближением к жизни, умеет поставить фантазию на службу реальным потребностям и интересам людей.

В 60—70-х годах одна за другой переиздаются книги Дзаваттини-писателя, выходит несколько новых, публикуются три тома кинематографических трудов — «Кинематографический дневник», «Неореализм» и «Хватит сюжетов!», готовится к печати собрание сочинений Чезаре Дзаваттини.

Начиная с 1976 года Дзаваттини осваивает и новый для него вид творческой и публицистической деятельности. В телевизионной рубрике «Вы и я», в которой он выступил в качестве ведущего, Дзаваттини затрагивал самые животрепещущие вопросы общественной жизни Италии и злободневные проблемы современности.

За плечами у Чезаре Дзаваттини пятьдесят лет работы в кино: добрая сотня сюжетов и сценариев, поставленных фильмов, осуществленных и неосуществленных замыслов. На пороге своего восьмидесятилетия он создал сатирический трехсерийный телефильм «Правда-а-а!», который сам поставил по одному из своих старых сюжетов и сам с успехом сыграл в нем главную роль.

Он по-боевому молод, энергичен, стремителен, полон новых планов. Мы могли в этом лично убедиться летом 1979 года, когда Дзаваттини прилетел в Москву, где на XI Международном кинофестивале ему был торжественно вручен Специальный приз «За выдающийся вклад в развитие прогрессивного кино и в ознаменование шестидесятилетия советского кино». А в сентябре 1982 года — в связи с восьмидесятилетием — Чезаре Дзаваттини указом Президиума Верховного Совета СССР за большой вклад в развитие и укрепление дружественных связей между народами Италии и Советского Союза был награжден орденом Дружбы народов. Это еще одно — в ряду многих других — благодарное признание больших заслуг художника-гражданина, великого труженика, мастера культуры, в горьковском понимании этого высокого слова.

А. Брагинский

Почему?

Роми Шнайдер умерла в ночь на 30 мая 1982 года.

От того, что прежде так верно называли разрывом сердца. На сорок четвертом году жизни. В полном расцвете таланта, в зените славы. Почему?

Вопрос этот можно прочесть во множестве статей и некрологов, посвященных памяти актрисы. В самом деле — почему? Ничто ведь, казалось бы, не предвещало близкого конца. Еще совсем недавно Шнайдер согласилась позировать для американского журнала «Вог». В куртке и джинсах, с необычной стрижкой, как бы демонстрируя свой новый облик, предстает она на этой последней своей фотографии, воспроизведенной в «Пари-матч». Она улыбается, но глаза ее печальны. «Роми Шнайдер умерла оттого, что слишком долго боролась с отчаянием»,— написал в том же номере журнала Мишель Дрюкер...

Чтобы понять причины трагического финала, приходится коснуться и обстоятельств личной жизни одаренной, всемирно известной актрисы. А это всегда трудно... Но иначе не ответить на вопрос: почему?

Напомним некоторые факты биографии Роми Шнайдер. Она родилась 23 сентября 1938 года в семье популярных в 30-е годы австрийских актеров — Вольфа Альбах-Ретти и Магды Шнайдер, которую называли «немецкой Гретой Гарбо». «Австрийской Сарой Бернар» называли бабушку Роми — Розу Ретти. Само происхождение как бы предопределяло судьбу внучки и дочери актеров, получившей имя Розмари Альбах-Ретти. После нацистского аншлюса Магда Шнайдер покинула Вену и вместе с маленькой дочерью поселилась подальше от столицы. В школе девочка увлекалась живописью, занятия которой продолжала и позднее. Розмари было 15 лет, когда по совету матери она дала согласие сняться в небольшой роли в фильме «Белая сирень». Дебют получился настолько удачным, что режиссер Курт Гоффман сразу же предложил новой исполнительнице роль в его картине «Фейерверк» (1954), демонстрировавшейся в свое время и в нашем прокате.

Затем, уже под псевдонимом Роми Шнайдер, актриса снимается вместе с матерью в нескольких западногерманских и австрийских лентах. По-настоящему известной она становится после серии картин режиссера Эриста Маришки со сквозным главным персонажем — Зисси, будущей австрийской императрицей Елизаветой, женой Франца-Иосифа.

...Начиная с этого времени Шнайдер часто приглашают работать за границей. В 1958 году она участвует в фильме французского режиссера Пьера-Гаспара Юи «Кристина» — по известной пьесе Артура Шницлера «Флирт», впервые экранизированной Максом Офюльсом еще в начале 30-х годов. Партнером Шнайдер был Ален Делон — его невестой приедет она в Париж, чтобы обосноваться здесь навсегда, по-прежнему много снимаясь в ФРГ, в Австрии и в других странах — у Орсона Уэллса в «Процессе», у Лукино Висконти в его новелле «Работа», вошедшей в фильм «Боккаччо-70», у Карла Формена в «Победителях», у Отто Преминджера в «Кардинале»... Одну из первых своих больших ролей Роми Шнайдер сыграла во французском фильме «Битва на острове» (1961) Алена Кавалье; этой работе она всегда придавала особое значение и вот почему.

Роми Шнайдер

«Я словно смогла, наконец, покончить с Зисси, — объясняла актриса. — Эта роль связывала меня. Зисси улыбалась небесам, когда мне хотелось плакать, страдать. В Вене, Париже, Риме, когда я входила в большой магазин или отель, на меня показывали пальцем: «Вот Зисси!» Мне казалось, что я выгляжу венской булочкой, которую хотят съесть. Все, кажется, считали, что у меня в сумочке корона и я могу улететь на сказочных крыльях. Ужас! Мне предложили миллион марок за четвертый фильм о Зисси — я отказалась. Во мне что-то бурлило, бунтовало. Думаю, настоящая Шнайдер...»

«Настоящая Шнайдер» бунтовала и против той жизни, которую вела в Париже «при Делоне». Она не собиралась стать скромным «приложением» к набиравшему тогда силы актеру. Супруги вскоре расстанутся, небезболез-

ненно — особенно для Роми. Но они сохранят добрые отношения и даже появятся вместе в 1969 году в фильме «Бассейн» у Жака Дерея.

Передо мной — своеобразная исповедь Алена Делона, опубликованная в «Пари-матч» в форме обращения к покойной. Наряду с обычными (для подобной публикации в этом журнале) сентиментальными сетованиями, которых, наверное, Делон мог и избежать, здесь есть искренние строки, важные для понимания судьбы и личности Роми Шнайдер.

«Ты была необузданной, но цельной натурой. Как объяснить, какой ты была, и вообще — что мы за люди, актеры? Как объяснить, что, играя роли людей, на которых непохожи, мы... теряем власть над собой. Чтобы при этом выстоять, нужна сила характера и душевное равновесие. А как его найти в нашем мире жонглеров, клоунов, эквилибристов, когда огни прожекторов высвечивают нас золотым светом славы?.. Чем крупнее становится актер, тем он более несчастен. Гарбо, Мэрилин, Рита Хейворт. И ты... Это страшная профессия для женщины. Я говорю об этом как мужчина и актер, который лучше других знал и понимал тебя. Вот актеры нас поймут. Другие — нет. Они скажут, что ты была мифом. Конечно. Да. Но миф знает, что он лишь миф. Фасад. Отражение. Он может предстать в образе короля, героя, Зисси, чайки. Но бывает и так, что этот миф приходит домой и превращается в Роми, женщину, чья жизнь не была до конца понята, которую не все принимали, о которой писали дурное, которую осаждали и преследовали. В своем одиночестве такой миф постепенно изнашивается. И чем больше осознает это, тем больше погружается с помощью успокоительных средств и алкоголя в безбрежность самоотречения. Употребление их становится привычкой, затем правилом, наконец, необходимостью, и бедное сердце останавливается, потому что устает биться»...

Тут проступают очертания подводной части айсберга. Счастливая судьба актрисы в буржуазном обществе не делает женщину счастливой. Роми всегда старалась уберечь свою личную жизнь от нескромных взглядов досужих газетчиков. Но те не оставляли ее в покое. Она страдала. Понимали ли это те, кто с ней работал, — актеры, режиссеры, писатели? Думается, не всегда. Висконти однажды сказал о ней: «Внешне и духовно очень привлекательная, но с нелегким характером женщина». Первое видели все, а с характером, с духовным складом ее личности мало считались, предпочитали не замечать...

Оба ее брака потерпели фиаско. Можно не сомневаться, что это тоже прибавило ран на сердце актрисы. Но у нее остались дети... И тут на нее обрушился удар, от которого она уже не смогла оправиться. Однажды утром, перелезая через ограду загородного дома, ее сын Давид упал на кол и был смертельно ранен. Это случилось летом 1981 года.

Шнайдер пыталась найти утешение в работе. После того, как ей сделали тяжелую операцию, после гибели сына казалось, что она не будет сниматься в картине Жака Руффо «Прохожая из «Сан-Суси». Но она настояла. Ей очень хотелось, чтобы этот фильм был сделан, она сама нашла роман Жозефа Кесселя. Ее тронул сюжет, рассказывающий о людях, ставших жертвами нацизма. Ее волновали сцены, в которых она играла с мальчиком-сиротой, родителей которого уничтожили фашисты. Ей было не безразлично и то, что съемки велись в Западном Берлине, где родился сын Давид и где похоронен ее первый муж Гарри Майен. Она настояла, чтобы в титрах картины появилась строчка: «Памяти Давида и его отца». «Я хочу, чтобы все знали, что́ я потеряла», — сказала она режиссеру. Съемки дались ей нелегко, и это чувствуется. Роми Шнайдер была не в лучшей форме...

В своих воспоминаниях («Шкура арлекина») писатель и критик Франсуа Шале писал: «На корриде, где она выступает в роли торреро и быка одновременно, она лишь смотрит прямо на солнце, безразличная к опасности быть им ослепленной... Талант всегда немного пугает, особенно когда предстаёт в образе человека, стоящего у края пропасти с завязанными глазами».

Нет, Роми Шнайдер не сделала шага в пропасть. Но ее сердце не выдержало. Пьер Монтень в «Фигаро» писал: «Роми Шнайдер ра-

ботала без лонжи. Инстинкт подталкивал ее к крайностям. Она рисковала, как артист на проволоке. Она была — лед и пламень, мудрость и безумие, благородство и расчетливость... радость и страх».

Пьер Монтень приводит слова Роми Шнайдер, сказанные во время съемок известного у нас фильма «Старое ружье»: «Я чувствую, что делаю хороший фильм. Но мне этого недостаточно. Я не выношу чувства страха и опасности. Вы знаете, что такое зов пропасти? Как жить с постоянным ощущением головокружения?».

В своих лучших картинах, хотя, быть может, Роми Шнайдер так и не сыграла свои главные роли, она постепенно отказывалась от амплуа героинь сентиментальных и бытовых мелодрам в пользу ролей драматических и даже трагических, добиваясь того, к чему всегда стремилась, — совпадения экранных переживаний и собственных чувств. Искренне и взволнованно сыграла она в «Мелочах жизни» Сотэ, в «Поезде» Гренье-Деферра, в «Свете женщины» Коста-Гавраса и многих других памятных лентах...

...После гибели сына она сказала журналисту из «Штерна»: «Мне крышка». Она продержалась около года. Она не знала, что конец близок. Собиралась сниматься с Аленом Делоном в фильме «Друг против друга», хотела снова выйти на сцену в брехтовском репертуаре — в «Святой Иоанне скотобоен» или «Матушке Кураж». О чем она думала, когда, вернувшись из гостей в ночь на 30 мая прошлого года, сидела за столиком, на котором всегда стояли портреты детей? Этого никто не узнает... Успела позвонить Коста-Гаврасу, у которого недавно снималась, чтобы поздравить с премией на Каннском фестивале за фильм «Пропавший без вести». Говорят, в ту ночь кто-то на улице слышал крик из дома в Сен-Жерменском квартале, где снимала квартиру Роми Шнайдер...

Не знаю, отвечает ли все это на вопрос, почему так рано ушла из жизни талантливая актриса, красивая, во многих отношениях незаурядная женщина. Да и вообще, вряд ли возможно назвать какую-то одну, вполне конкретную причину случившегося. Не сложилась личная жизнь? Но ведь от этого не умирают. Не давала полного удовлетворения внешне блестящая профессиональная карьера? Но и с этим живут. Многие! Одиночество, отсутствие дружеского участия в час обрушившихся тяжелейших испытаний? Наверное, и это — тоже... Все сразу — и не выдерживает сердце...

Зарубежный фильм на нашем экране

Нина Зархи

Верность

«ДОМ С ТЯЖЕЛЫМИ ВОРОТАМИ» («НЕВЕСТА», «DIE VERLOBTE»)
Автор сценария Гюнтер Рюккер. (по одноименной трилогии Евы Липпольд). Режиссеры Гюнтер Рюккер, Гюнтер Райш. Оператор Юрген Брауер. Художник Дитер Адам. Композитор Карл-Эрнст Зассе. Производство киностудии ДЕФА (ГДР)

Неисчерпаема и вечна тема сопротивления фашизму, потому что высший смысл бытия выражен в этом смертельном противостоянии человека зверю, добра — злу, мира — войне. Неисчерпаема эта тема, потому что жива память людская, навсегда вобравшая в себя имена, судьбы, лица тех, кто не покорился. Предать забвению героев, известных и неизвестных,— значит отречься от своей истории, от своих корней, которые сегодня, много лет спустя, прорастают мужеством и благородством, неистребимой жаждой справедливости и свободы, подлинной красотой и величием духа. Забыть непокорившихся — значит не просто зачеркнуть прошлое, но и посягнуть на свое будущее, ибо вчерашний день оставляет нам в наследство не безмолвные музейные экспонаты, а бессмертные ориентиры, кровоточащие раны, поражения, которые необходимо понять, и победы, которые важно осмыслить. Прошлое ведет с нами непрерывный диалог, и человечество, в меру сил, извлекает из него уроки, чтобы не сбиться с пути. Вот почему мы всегда будем с живым интересом следить за творчеством тех художников, что, оглядываясь назад, стремятся помочь современникам постичь истины, значение которых непреходяще.

Для кинематографа социалистической Германии желание проанализировать трагический период истории

немецкого народа, связанный с нацизмом, глубоко закономерно. Мы помним скорбь, яростный пафос, горькие размышления таких значительных антифашистских картин, как «Лисси», «Звезды», «Мне было девятнадцать», «Мама, я жив!» Конрада Вольфа, «Красная капелла» Хорста Э. Брандта, «Ротация» («Коричневая паутина») Вольфганга Штаудте, «Приключения Вернера Хольта» Иоахима Куннерта, документальные ленты Вальтера Хайновского и Герхардта Шоймана. Да и режиссеры Гюнтер Рюккер и Гюнтер Райш не один раз пытались осмыслить эту грандиозную национальную катастрофу — достаточно вспомнить «Лучшие годы» Рюккера или «Совесть пробуждается» Райша (поставленную вместе с Каспрциком). В этом же ряду стоит и недавняя совместная работа Рюккера и Райша «Невеста» (у нас в прокате — «Дом с тяжелыми воротами»).

Фильм известных кинематографистов, заслуженно снискавший широкое международное признание, удостоенный главного приза Карлововарского кинофестиваля, — рассказ о женщине, которая по приговору суда третьего рейха была осуждена за участие в антифашистском движении и провела в тюрьме десять с половиной лет, причем первые три года — в одиночной камере. Вот так — всего одной короткой фразой исчерпывается сюжет этого небогатого событиями фильма. Содержание же обнаруживает себя не сразу, а исподволь, трудно, обстоятельно, словно мы, зрители, вместе с героиней переживаем один за другим эти невыносимо долгие, томительные часы, дни, годы...

Да, нам уже приходилось видеть фильмы, в чем-то похожие на этот — он развивает лучшее из накопленного антифашистским кинематографом. Но «Дом с тяжелыми воротами» — это и новый поворот темы. Новый ракурс взгляда на антиномию «личность — история», который вызывает в памяти такие на первый взгляд непохожие антифашистские произведения, как «Последнее слово» Бинки Желязковой, философская притча Золтана Фабри «Пятая печать», поэтически приподнятая «Баллада о солдате» Григория Чухрая, строгое психологическое исследование Алексея Германа «Двадцать дней без войны» или «лирический эпос» военной прозы В. Астафьева... Точкой приложения авторского интереса здесь становится личность человека во всей ее полноте, неповторимости и самоценности. Уникальное значение приобретают не только политическое мировоззрение и убежденность, скажем, борца антигитлеровского Сопротивления, но и весь комплекс его личных моральных установлений, все оттенки его душевных переживаний, его черты и черточки, вкусы и привычки, вынужденные компромиссы, решения, раздумья. Характер выходит на авансцену истории, и в каждом шаге человека, в каждом его поступке и даже слове мы читаем его волю. Нет такой экстремальной ситуации, в которой обстоятельства не оставили бы личности права выбора. Воспользоваться этим правом порой означает совершить подвиг. Самое интересное и важное как раз и заключается сегодня в том, чтобы понять, как человек к нему приходит, какой это человек, почему именно он, а не другой. Знаменательно, что как раз на исследовании этих вопросов, выдвигаемых и прошлым, и современностью, сосредоточен в последние годы серьезный творческий поиск мастеров киноискусства ГДР и Венгрии, Чехословакии, Болгарии, Советского Союза. Картина Рюккера и Райша находится, таким образом, как бы в точке пересечения традиций антифашистского кинематографа и характерного для наших дней повышенного внимания к уникальному миру личности. Личности, которая открывает вдумчивому и серьезному исследователю все новые и новые свои грани.

...Напряженное, сразу заставляющее собраться, сосредоточиться начало фильма. На экране долго-долго задерживается каре двора, зажатого в каменные тиски тюрьмы. Глухие мрачные стены. Ни души. На этом фоне — топот, лязг тяжелых засовов, скрежет закрываемых дверей. И тихий, с милой хрипотцой женский голос за кадром — как будто из другой жизни. Этим постепенно, на наших глазах складывающимся контрапунктом Рюккер и Райш в первый раз подталкивают нас к пониманию смысла картины, характера ее героини Хеллы Линдау. Бьются друг о друга, звенят в руках тюремщиков огромные ключи в огромных связках, но домашний и доверчивый голос продолжает старательно выводить мелодию нехитрой песенки о маленьком родничке, журчащем в горах: «Забуду я не скоро, живу, дышу пока...» Досмотр вещей новенькой — заключенной номер сорок семь, политической. Выворачивают обыкновенную дамскую сумочку, выпадает на стол содержимое: столбик губной помады, скомканный носовой платок, скромная цепочка — чувство неловкости, стыда, вины, которое обычно испытываешь, наблюдая такое, усугубляется вопиющей неуместностью, «беспомощностью» этих привычных атрибутов женского мира здесь, за границей нормальной человеческой жизни Потом, следуя за воспоминаниями Хеллы Линдау, мы увидим, как счастливый свет зажигается в ее глазах — к ней приходит жених. Это их общая песня о родничке, их общие любимые стихи: «Все решится, все свершится для умеющего ждать». Это он, Раймерс (Регимантас Адомайтис) подарил ей в то последнее свидание помаду и тоненькую цепочку — обыкновенный мужчина, сутуловатый, усталый, не очень чисто выбритый... Это он послал Хеллу на то «рядовое» задание — отнести партийную кассу на явочную квартиру. Ожидавший ее курьер оказывается предателем — Хелла попадает в застенки Вальдхайма.

Исследовательская сосредоточенность авторов, их углубленность в характер героини определили жанрово-стилистические особенности картины. Это монодрама, в центре которой — не яркая, исключительная личность, чье величие недосягаемо, а героизм сразу бросается в глаза: мы поначалу знакомимся с женщиной внешне вполне обыкновенной, неприметной, застенчивой, похожей на других. По мысли авторов, ее незаурядность, сила, обаяние — женское и человеческое — становятся очевидными постепенно. Такие

целомудренно скромные, сдержанные, глубокие натуры, как Хелла Линдау, открываются только самым близким друзьям. Здесь сразу же хочется сказать о счастливом режиссерском попадании — приглашение на роль Хеллы Ютты Ваховяк во многом определило верную интонацию фильма, его успех. Как же бесконечно интересно за ней наблюдать, какая одухотворенность, какое богатство мыслей, эмоций, настроений читается в ее глазах, какая точность реакций и состояний, какая «собранность» пластики! (Кстати, заметим, что на русский язык «Дом с тяжелыми воротами» дублирован поразительно чутко, все актеры работают точно, неотделим от образа, созданного немецкой актрисой, голос Людмилы Зайцевой.)

Обращаясь к зрителю, режиссеры и исполнительница главной роли рассчитывают на абсолютное взаимное доверие: они как бы сводят свою героиню с пьедестала, на который поставила ее история, и дают каждому возможность идентифицировать себя с нею, подумать, проверить собственные силы, спросить: «А я бы мог?»... Последнее задание, которое выполняла Хелла на воле, обставлено нарочито буднично. Рюккер и Райш снимают его как работу, а не как подвиг. И в тюрьме они сознательно избегают показывать пытки, которым подвергали Хеллу фашистские палачи: стойкость подпольщицы, ее неспособность предать товарищей не требуют, по их мнению, дополнительных доказательств. Методология режиссерского исследования, его ракурс заставляют их отвергнуть такой инструмент анализа характера, как события, со всей очевидностью демонстрирующие недюжинную смелость и героизм Хеллы. Они хотят, чтобы мы заглянули глубже. Героиня «Дома...» не пытается бежать сама и не организует побег заключенных, она ведет себя в тюрьме с достоинством, но скромно и тихо, не бунтует, не восстает, подчиняется тюремным правилам. «Да, госпожа начальница», «Спасибо, госпожа начальница». Она переживает минуты страха и ужас одиночества. Она радуется и благодарит за разрешение читать. Беседует с надзирательницей. Томится в разлуке с любимым. Мучается сомнениями и страдает от того, что не может сразу разобраться в изменившейся политической ситуации. Это, кстати, один из лучших эпизодов фильма, в котором Ютте Ваховяк удалось предельно выразительно и в то же время достоверно, не поступившись правдой характера, показать напряженное биение мысли, муки неизвестности, колебаний, сомнений: что же означает только что подписанный пакт о ненападении между Советским Союзом и гитлеровской Германией? «Союз с Гитлером против Англии и Франции? О, боже, нет, только не это». И счастье прозрения: ничего не изменилось, все остается прежним — друзья, враги...

В этом месте в первый раз приходят на память слова Рильке из стихотворения, переведенного Пастернаком: «Понять — мой долг, хотя б он жизни стоил». Потом видишь, что это упрямое желание понять все — природу вещей, событий, окружающих людей — доминанта духовного облика Хеллы Линдау. Вот почему в каждой из своих малопривлекательных товарок по заключению — в уголовницах, даже в убийцах — она стремится вопреки всему разглядеть человека. Постепенно молчаливая, скрытная и такая непохожая на остальных «политическая» становится всеобщей любимицей. Она нужна им, этим жалким, нелепым, искалеченным, потерявшим себя женщинам, в агрессивности, в тотальной ненависти пытавшимся найти способ защитить свое человеческое достоинство, разделаться с мерзостью всесильной действительности. Это же стремление понять другого лежит и в основе ее отношений со старшей надзирательницей Ольсер. Предельно правдива в этой далеко не однозначной роли Славка Будинова. «Синий чулок», запуганная, ограниченная провинциалка, потомственная тюремщица, тоскующая о славных временах, когда все было так ясно: раз арестант, значит, преступник, убийца, опасный для общества элемент, и вдруг мир зашатался: «К нам стали поступать такие, как вы, Линдау»... Ольсер не лишена при этом человеческого обаяния, доброты, своих представлений о чести, о справедливости, способности сострадать ближнему.

«Понять — мой долг» — эти слова могли бы стать и эпиграфом режиссерского решения картины, стиль которой отличается необычайной цельностью. Сосредоточенное, целеустремленное исследование, благодаря которому погружаешься в явление все глубже, диктует авторам неспешную повествовательность построения картины, лаконичность диалогов, скупую простоту мизансцен, аскетичную «немногословность» камеры (оператор Юрген Браузр). Ни в одном кадре на экран не попадают события, люди, вещи, не играющие непосредственной роли в рассказе о Хелле Линдау, не помогающие нам понять природу ее характера. Манере Рюккера и Райша в равной мере чужд и рожденный дистанцией времени пафос иных антифашистских лент, и романтический ореол «ретро», и жесткая заявленность позиции, которая часто выносится в пролог, в начало, становясь как бы отправной точкой нашего диалога с фильмом. К постижению смысла картины авторы ведут и себя, и нас постепенно, но последовательно, словно с доверием и уважением даруя зрителю возможность самому приобщиться к увлекательному, но нелегкому процессу творческого постижения истины. А путь к истине, объясняющей причины торжества личности, преодоления человеком необоримых, казалось бы, обстоятельств, лежит в «Доме с тяжелыми воротами» через анализ образа героини.

Фашизм, как мы знаем, был силен тем, что сумел не только запугать и подавить миллионы людей. Гитлеровской пропаганде удалось, благодаря искусной демагогии, обману, ловкому использованию ложных национальных амбиций и нравственных комплексов, сбить с толку многих и многих немцев. Искусство не раз обнажало корни этой страшной трагедии народа, доказывая, что питательной средой и благодатной почвой нацизма были обывательское равнодушие и эгоцентризм, филистерское убожество, самодовольст-

«Дом с тяжелыми воротами»

во сытого мещанина, социальная, интеллектуальная, нравственная глухота.

Хелла Линдау предстает на экране человеком, который пришел к антифашизму, проделав трудный «путь к себе» — к осознанию смысла всего сущего и своего места в мире, благодаря неустанной, неистовой, забирающей человека целиком работе души, работе ума. Этот аспект в разработке антифашистской темы усиливает остросовременное звучание фильма Рюккера и Райша, обращенного к прошлому. «Дом с тяжелыми воротами» подчеркивает величайшую социальную значимость такого свойства личности, как духовность, которую он утверждает как одну из главных прерогатив положительного героя.

Неистребимая жажда Хеллы «во всем дойти до самой сути» заставляет сделать акцент и на второй части уже цитировавшегося «кредо» Рильке: «Понять — мой долг, хотя б он жизни стоил». Хелла Линдау, обыкновенная немка, не исключительная, не выделяющаяся из толпы, совершила свой главный подвиг — она поняла, и это едва не стоило ей жизни. Потому что этот «момент истины» определил ее судьбу. Ведь такие, как она, «поняв», не станут лицемерить, они не могут жить в разладе с собственной совестью, не идут на нравственные компромиссы. Политическое мировоззрение для нее не система постулатов, теорий, доктрин, идей, но глубоко выстраданный личный кодекс. Поступиться им — значит поступиться жизнью, потому что жизнь понимается ею как верность истине, добытой напряжением всех сил, как самосознание, которое и делает человека подлинно свободным. Находя истоки мужества, стойкости, несгибаемости героини перед лицом враждебного человеку тоталитарного государства в ее духовном труде, создатели фильма несколько сместили центр повествования автобиографической трилогии коммунистки-подпольщицы Евы Липпольд, сосредоточив все свое внимание на десятилетнем заточении Хеллы Линдау — на том времени, когда, казалось бы, она перестала быть активным участником битвы с фашизмом, а просто старалась выжить за высокими стенами «дома с тяжелыми воротами». Не декларациями, а тщательным, почти документальным воспроизведением тюремных будней Рюккер, Райш и Ваховяк неопровержимо доказывают, что и здесь антифашистка Хелла Линдау продолжала сражаться. Тем, что в нечеловеческие условия, превращающие людей в монстров или калек, несла человеческое. Тем, что не предавала. Тем, что сама оставалась личностью; в аду читала Рильке, труды Гегеля, книги по астрономии; улыбалась слабым, ободряла больных, вступалась за обиженных и думала, дума-

ла, думала. Тем, что опрятно одевалась и аккуратно причесывалась. Тем, что не разучилась смеяться и не потеряла способности плакать над чужой бедой. Тем, что обычно такая терпимая, мягкая, еще недавно приветливо беседовавшая с молоденькой фрейлейн Конрад, она, увидев эту бывшую надзирательницу в эсэсовской форме, резко отказалась ее приветствовать: «Убийцам я руки не подаю». Тем, что не сломилась, совсем не изменилась, кажется, даже внешне. Тем, что сохранила верность делу, мечте, идеалам, товарищам по борьбе. И — любимому.

Любовь Хеллы и Раймерса — не побочная, но ключевая, смыслообразующая тема фильма — не случайно в оригинале картина носит название «Невеста». Их возвышенные отношения решены на экране строго, без пафоса и умиления. Подлинный романтизм этой удивительной верности, чистота, нежность, пронесенные через годы невыносимых унижений и мук, выводят историю Хеллы и Раймерса на уровень почти мифологический. «Что бы ни случилось, ты мой муж, а я твоя жена». «Что бы ни случилось, ты моя жена, а я твой муж» — так клялись во все времена. И свято хранили верность клятве — наперекор всему, как эти двое. И становились героями легенд, бережно передаваемых народом от поколения к поколению.

Любовь в «Доме с тяжелыми воротами» открывает нам невероятную цельность этих особенных людей. И не только потому, что еще раз подтверждает их умение верить, ждать, надеяться — ведь этим, в сущности, они помогают себе выжить, выстоять. Важно еще и другое: любовь Хеллы и Раймерса — это союз единомышленников в самом высоком значении этого слова. Это родство душ, скрепленное возможностью вместе бороться. Вместе — хотя и в разлуке, мучиться над разгадкой сложных исторических катаклизмов. Вместе — следить с волнением за развитием гегелевской мысли и вслушиваться в строчки Рильке, поражаясь тому, как созвучны они собственному настроению: «Нет без тебя мне жизни на земле. Утрачу слух — я все равно услышу, очей лишусь — еще ясней увижу. Без ног я догоню тебя во мгле». Эти стихи «Часослова» («Книга паломничества») звучат здесь как заклинание любящих, как гимн всемогуществу д у х а. Любовь рассматривается Рюккером и Райшем как залог духовности, как ее совершенное проявление. Это те отношения, которые, как цель важнейших жизненных перемен, провозглашал Рильке, когда в одном из писем к австрийскому поэту и писателю Каппусу писал, что любовь в будущем преобразится и сделается «такою связью, которая связует уже не просто мужчину и женщину, но человека с человеком». Такую любовь, подлинную, «человеческую», поэт называл «духовной работой» — именно она и торжествует в «Доме...» — картине, в которой совсем не случайно звучат стихи Рильке, ибо замыслу авторов, характерам героев присущи столь показательные для великого поэта нравственный максимализм, одержимость в стремлении открыть истину, предельная, до самоотречения, сосредоточенность на главном, коренном, сущностном.

Хелле Линдау, «невесте», не суждено стать женой — незадолго до поражения гитлеровской Германии Раймерса арестовывают и приговаривают к смертной казни. И все же эта любовь, распятая фашизмом, лишенная им права на существование, не просто живет, но — п о б е ж д а е т систему, так преуспевшую в превращении человека в бесчувственный механизм, в раба, в зверя. Побеждает, по замыслу авторов, потому что выше всех испытаний и неподвластна даже смерти. В ее победе — залог обреченности фашизма, который обнаруживает свое бессилие перед лицом величия человеческого духа, естества, красоты чувств.

Постепенно создатели фильма подводят нас еще к одному важному выводу: фашизм боится таких, как Хелла и Раймерс,— боится, ибо не может до конца понять. Необъяснима и загадочна их сила, природа их твердости, их выносливости, убежденности, недоступна пониманию даже умудренных теоретиков нацизма, таких, как тюремный врач, последовательно уничтожающий всех, кто не достоин «высокого звания представителя арийской расы». Хеллу Линдау этот «философ»-убийца пощадил, поскольку увидел в ней воплощение «типично немецкого характера»: «Быть уже на пороге смерти и просить книги... Это арийское. Убежденность... Сила... Стремление к идеалу. Разве это идет от коммунистов?» Хелла ничего не отвечает гестаповскому палачу — ему уже ответил Сталинград, остановивший триста тридцать тысяч солдат вермахта, ему каждый день отвечали партизаны Белоруссии и несломленные узники Освенцима, бойцы Сопротивления в Польше и Югославии, во Франции и Италии. Откуда брались их сила, их мужество, стойкость и убежденность?! Искусство правды и гуманизма никогда не уходило от этих важнейших вопросов, выдвинутых историей. Глубоко интернациональный фильм Рюккера и Райша, умно и точно рассказавший о незаурядном характере рядовой немецкой подпольщицы,— еще одна значительная веха на пути постижения корней антифашизма, истоков несгибаемой воли, беззаветной самоотверженности тех, кто и сегодня противостоит злу, насилию, унижению человеческого достоинства, рабству.

Сдержан и выразителен финал фильма, лишь потом, в контексте размышлений о судьбе героини, вырастающий до значения символа. Отбыв тюремное наказание, Хелла Линдау выходит на свободу. Она достает из сумочки губную помаду, подаренную Раймерсом, подкрашивает губы, надевает на шею тоненькую цепочку — все точно так же, как десять с половиной лет назад. Как тогда, перед последним боевым заданием. Обыденное, привычное приобретает смысл ритуала: Хелла снова в строю, верная себе, она осталась прежней Хеллой — во всем, даже в мелочах. Она не отдала врагу ни единой черты своей человеческой сущности, она «не отступилась от лица». Это и означает — выстоять. И это есть подвиг. Подвиг Верности.

Синерама

ГДР

Свой последний фильм «Местопребывание» режиссер Франк Байер снял по одноименной книге Германа Канта. Творчество Байера тесно связано с отражением на экране событий второй мировой войны и борьбы участников движения Сопротивления в Германии; его фильмы («Королевские дети», «Голый среди волков», «Якоб-лжец»), достоверно раскрывающие антифашистскую тему, получили награды на многих международных киносмотрах. Новая работа режиссера принадлежит к тому же тематическому направлению и, по отзывам критики ГДР, характеризуется более глубоким проникновением в характеры героев.

Время действия картины — осень 1945 года. Марк Нибур, девятнадцатилетний солдат запасного пехотного батальона, возвращается домой. На варшавском вокзале какой-то женщине кажется, что она узнала в Нибуре убийцу своей дочери — и парень попадает в тюрьму, очутившись там среди настоящих убийц, военных преступников. Только тогда он начинает задумываться о том, кто же должен держать ответ за все несчастья, которые принесла война народам Европы...

Объясняя злободневность фильма, сценарист Вольфганг Кольхаазе говорит, что вопрос об истинных виновниках преступлений, совершенных нацистами в годы войны, остается злободневным и сегодня, спустя 37 лет после ее окончания. Герой картины — не убийца, конкретной вины на нем нет, однако мучительные раздумья Нибура касаются не только его самого и его личной судьбы: они связаны с проблемой исторической ответственности человека — это в картине главное.

В фильме заняты популярные актеры ГДР и Польши. В главной роли Марка Нибура снялся молодой артист драматического театра города Шверина Сильвестр Грот, дебютировавший в кино.

Е. Иванчикова

Италия

«Следуя опыту великого Гомера, который впервые в истории творчески переосмыслил, систематизировал и записал поэзию древних, три тысячи лет спустя я попытаюсь перевести на язык кино устное творчество пастухов и крестьян», — такими словами Гавино Ледда, автор романа «Отец-хозяин», ставшего литературной основой одноименного фильма братьев Тавиани, предваряет свою работу над картиной «Ибрис».

В этом произведении, где Ледда выступает в качестве сценариста, режиссера, композитора и актера, он собирается поведать зрителю историю возвращения героя своей известной книги в родную деревушку Силиго после военной службы и его бунта против «отца-хозяина».

Гомером Сардинии называет Гавино Ледду, в прошлом неграмотного пастуха, автор статьи в еженедельнике «Эуропео».

В последнее время Ледда не ограничивается литературным творчеством: он рисует, пишет музыку, а теперь обратился и к «десятой музе» — кино. Съемки ведутся на родине писателя.

Понятие «ибрис» Ледда толкует следующим образом: «В древней Греции «ибрис» означал волевое нарушение порядков и считался самым страшным грехом, который мог совершить человек. Это был бунт личности против богов, против собственного происхождения... Мой фильм рассказывает об ибрисе, который совершил я...»

В беседе с корреспондентом «Эуропео» Ледда не без иронии заметил, что картина будет и кинематографическим ибрисом — вызовом сложившимся традициям, когда известные актеры снимаются в главных ролях, а для массовых сцен приглашаются непрофессионалы Здесь же наоборот — профессиональные актеры (в частности, члены известной театральной труппы «Группо делла Рокко») будут исполнять второстепенные роли, создавая «фон» для главных персонажей: Ледды (автор фильма играет самого себя), Леонардо да Винчи и старого мудреца — на эти роли автор пригласил местных пастухов. Крестьянин Джузеппе Лепори, старец с седой бородой до пояса, с энтузиазмом принял приглашение Ледды воплотить образ Леонардо. Мудреца должен был сыграть отец режиссера, Абрамо Ледда, но он отверг предложение сына («примирение не состоялось — он остался «отцом-хозяином»), и эта роль досталась семидесятилетнему крестьянину Джузеппе Беччу...

Музыкальное оформление фильма поручено Клаудио Аббадо, одному из крупнейших дирижеров мира.

Л. Зиман

Румыния

Известный оператор Нику Стан завершил работу над режиссерским дебютом, поставив фильм «Рейс в Сингапур» по сценарию видного румынского прозаика и публициста Иоана Григореску.

... На судно, отправляющееся в обычный рейс до Сингапура, назначают нового капитана (Георге Козорич), только что вернувшегося из плавания, во время которого его корабль потерпел крушение и почти вся команда погибла. В происшед-

шей катастрофе капитан не виновен, но он, естественно, тяжело переживает случившееся. К тому же новый коллектив встречает его настороженно, а первый помощник, рассчитывавший, что капитанская должность достанется ему, проявляет свое недовольство почти в открытую. Таким образом, герою Козорича, наряду с неизбежными трудностями дальнего рейса, приходится преодолевать и немалые сложности, связанные с необходимостью создать нормальную атмосферу на судне и завоевать авторитет среди членов экипажа.

Румынская критика относит фильм «Рейс в Сингапур» к значительным явлениям в кинематографе страны, особо отмечая яркость характеров ведущих персонажей, раскрывающихся как в будничной обстановке, так и в исключительной ситуации, когда во время плавания моряки с риском для жизни приходят на помощь судну, потерпевшему бедствие. В рецензиях на картину обращается внимание на отсутствие в ней самоцельного увлечения «морской экзотикой» и излишней патетики. Фильм Стана, решенный в жанре психологической драмы, опирающийся на произведение тонкого и наблюдательного писателя, знакомит зрителя с людьми, честно выполняющими свой гражданский и профессиональный долг, объединенными чувством товарищества. Комментируя дебют Нику Стана в качестве постановщика, румынские кинокритики сходятся во мнении, что в национальном кинематографе появился еще один интересный и многообещающий режиссер.

Л. Десятникова

ФРГ

На экраны ФРГ вышла картина режиссера Вольфа Гремма «Камикадзе-1989» — экранизация романа шведского писателя Пера Валё «Смерть на 31-м этаже». Как отмечается в рецензиях, режиссеру не удалось достичь в этой ленте уровня своих предыдущих работ — «Фабиана» и «После полуночи», достоверно воссоздавших духовную атмосферу в Германии накануне прихода к власти фашистов. Но тем не менее критика считает, что «Камикадзе-1989» останется в истории кино ФРГ как фильм, в котором в последний раз снялся недавно умерший режиссер Райнер Вернер Фассбиндер.

Творческая личность Фассбиндера была удивительно многогранной. По сути дела, он владел всеми основными кинематографическими профессиями: будучи автором сценариев всех своих фильмов, он иногда и снимал их как оператор («Третье поколение», «Год с тринадцатью лунами»). Как режиссер Фассбиндер выступал не только в кино, но и в театре, а также на телевидении. Эта насыщенная, не знающая пауз и передышки творческая деятельность (44 картины за 16 лет работы в кино!), отмечается в печати ФРГ, подорвала силы тридцатишестилетнего режиссера... Фассбиндер работал до последних минут своей жизни: рядом с его телом был найден сценарий о Розе Люксембург, роль которой по горькой иронии судьбы должна была исполнить скончавшаяся незадолго до смерти Фассбиндера Роми Шнайдер...

Режиссер Райнер Вернер Фассбиндер (в центре) на съемочной площадке

Особое пристрастие испытывал Фассбиндер к профессии актера: при самых заурядных внешних данных, он тем не менее обладал немалым актерским талантом, особенно ярко проявившимся в его ранних фильмах — «Любовь холоднее, чем смерть» (1969), «Катцельмахер» (1969), «Американский солдат» (1970), «Страх съедает душу» (1974) и других. В последующие годы, когда режиссер создавал крупномасштабные произведения с участием большого творческого коллектива («Отчаяние», «Путешествие в свет», «Замужество Марии Браун», «Лили Марлен», «Лола»), он обычно появлялся перед камерой лишь ненадолго, боясь потерять контроль над сложным механизмом съемки фильма.

Фассбиндер часто получал приглашения как актер от своих коллег по искусству и с удовольствием снимался в фильмах Фолькера Шлендорфа и Райнхарда Хауффа. Однако в последнее время он отказывался даже от самых заманчивых предложений. Но роль комиссара Янсена в фильме Гремма привлекла внимание режиссера. Он всегда испытывал интерес к детективным историям, выстраивая на их основе сюжеты для многих своих картин... И фильм «Камикадзе-1989» войдет в летопись мирового киноискусства как произведение, запечатлевшее облик талантливого режиссера незадолго до его безвременной кончины.

Г. Краснова

Н. Губенко

«И жизнь, и слезы, и любовь»

Дом, каким он был

От станции путь к дому ведет лесом. Дробь дятла сменяется перестуком колес. Узкая тропинка виляет между деревьями, и нужно отступить в сугроб, чтобы пропустить встречного. Сразу как выйдешь из лесу, чувствуется весна. Холмы уже тронуты зеленью, хотя в ложбинах еще остаются холстинки белизны. На фоне елей редкие березки смотрятся прозрачными струйками. Дом виднеется за деревьями на пригорке и издали манит, притягивает к себе. Но еще предстоит миновать Лопахино, где в солнечный день блеснет купол церквушки; еще нужно умудриться не шлепнуться в раскисшую грязь, спускаясь под гору к пруду, и у плотины лучше передохнуть, потому что дальше дорога опять пойдет в гору.

Можно присесть на чемодан и посмотреть, как с высоты, там, где образовались сосульки, вода обрушивается в реку седым потоком. За грохотом не услыхать и вертолета, пролетевшего над головой. Отдохнув, ныряешь под каменный мостик и идешь вдоль забора, вверх, к самому дому.

Вот и он. У входа надпись, прибита гвоздем к стволу березы: «Берегите лес от мусора». На воротах амбарный замок, посреди клумбы валяется бочка, кое-где зарешечены окна, сам дом обнесен металлической сеткой на перекошенных столбах, вдоль центральной аллеи аляповатые транспаранты, один из которых гласит: «Вноси в жизнь инициативу, культуру, красоту!» По всей видимости, дом возведен на месте бывшей усадьбы, от которой уцелели два-три кирпичных строения с верандами, пристроенными позднее. На территории пара деревянных столиков, стог сена, куча опилок, скворечня на фонарном столбе, пожарный стенд со стоящей под навесом «эмкой». Все заброшено и кажется мертво. Можно рискнуть, перебросить чемодан на ту сторону и попробовать, как в детстве, перелезть через ворота.

Нет, все же жизнь есть: пегий мерин, дремлющий у стога сена, поводит глазом и вздыхает. Скрипнув дверью, откашливаясь и ворча, на пороге появляется сторож.

— Нарушаем?

— Доброе утро.

— У нас свидания по вторникам и четвергам. Заведующий спит.

Сторож зевает, почесывается.

— Я ваш новый главврач.

— ???

— Варвара Дмитриевна Волошина.

— Тогда капитально доброе. — Сторож улыбается неожиданно добродушной улыбкой. — Заждались. Давайте помогу.

Внутри дома темень. Луч солнца заблудился в конце коридора.

— Сюда, пожалуйста. Не спотыкнитесь.

Из палаты выкатывается в кресле нечесаная старушенция и, услышав шаги, пугливо скрывается.

— Осторожно. Тут скользко.

Вдоль стены, придерживаясь рукой, шаркает старик, недоуменным взглядом провожая раннюю гостью. Откуда-то доносится старческий возглас: «Сестричка!», и вслед ему равнодушное: «Сейчас, разбежа-алась. У меня по-

ги не казенные». «Сестричка» с плоским лицом, будто попавшим под каток, насвистывает и, шаркая шлепанцами, не торопится на зов.

— Присядьте, я за ключом. Отдохните с дороги.

Диванные пружины скрипят, где-то льется вода из крана, подрагивают трубы, слышится чей-то храп и бой часов. Действительно, пора отдохнуть от этой печальной картины. Надо отодвинуть штору, чтобы ослепнуть от света, открыть окошко и вдохнуть всей грудью. Из окошка, которое выходит во двор, за лесопарком открываются просторные дали с покатыми лугами, полями, с той же речушкой, с дорогой, уходящей за горизонт. Таким дом был недавно.

Книга отзывов

Закадровый голос Крупенина. В моем возрасте память ненадежный инструмент. Бывает, прошлое становится яснее настоящего. Новейшие же события часто выпадают, провалы и пустота заполняются догадками, воображением, снами, и, если не препятствовать этому, круг сужается до однообразных «поел», «попил», «поспал». Поэтому, как только появилась возможность, я сразу завел тетрадь: и дневник и не дневник, что-то вроде книги отзывов, куда стал заносить ежедневные впечатления о пребывании в доме. Я преследовал три цели: избавиться от тоски и скуки, которые неизбежны для лежачего больного, разработать мышцы правой руки и упражнять свою память, свой мозг, который верно служил мне восемьдесят лет и только с болезнью начал отказывать. Помню свое первое появление в нашей обители. Я чувствовал себя виновником того, что случилось с Дашенькой, и жизнь потеряла смысл. Мне казалось, что я не доживу до завтра.

Пока меня, как вещь, выносили из «скорой помощи», пока доставляли в покой, пока сестры набирали в шприц лекарство, я был в полуобморочном состоянии. А между тем на кушетку подсела Варвара Дмитриевна, взяла меня за руку и начала тихо беседовать.

— Ну, что случилось? Почему мы так испугались? — Усталый голос обращался будто к младенцу. — Как вас зовут? — Я молчал. — Вы попали в очень хорошее место. Здесь с вами не произойдет ничего плохого. Мы постараемся помочь вам, сделам все, чтобы вы поправились. — Сестра шепнула ей мое имя.— И было бы очень хорошо, Павел Андреевич, если бы вы сейчас уснули.

Глаза ее светились участием, мне вдруг припомнилась моя матушка, и я заплакал. Засыпая, я слышал, как били часы.

Окно с решеткой

Приоткрыв глаза, я увидел на потолке солнечный зайчик. Пока я соображал, где нахожусь, «зайчик» скользнул по стене, миновал стакан с молоком на тумбочке и, задержавшись на моем лице, заставил меня зажмуриться.

Послышался детский смех, и я глянул в том направлении. В зарешеченное окошко, которое было наполовину открыто, смотрели мальчик и девочка. Мальчик, лет семи не больше, с влажными волосами и полотенцем на шее, чем-то напоминал Варвару Дмитриевну. Девочке было и того меньше, она все время хихикала, тянулась к зеркальцу в руках у мальчика, пытаясь направить луч мне в лицо. Заметив, что я проснулся, мальчик убрал зеркальце и, ухватившись за решетку, стал подтягиваться, вероятно, желая продемонстрировать мне свою силу. Я не мог видеть, что окошко было у самой земли и мальчик просто приседал, делая вид, что по-настоящему подтягивается. Девочка куда-то скрылась, но ее захлебывающийся смешок продолжал звенеть. Потом она появилась и, просунув сквозь решетку ручонку, поставила на подоконник стакан с полевыми цветами. Я хотел было ее поблагодарить, но не мог выговорить ни слова.

Неожиданно послышался нарастающий гул, и дети исчезли с криками, которые я уже не мог расслышать. Мощный рев пролетающего

вертолета потряс всю комнату, так что задрожали стекла и стакан с цветами сдвинулся на край подоконника. Кто-то открыл дверь, и занавески от сквозняка поднялись к потолку.

— Доброе утро. — Занавески улеглись, и в поле моего зрения вошла медсестра.

Я опомнился и содрогнулся от мысли, что Дашеньки уже нет в живых и что я остался совсем один на всем свете, прикованный к постели недугом.

Новенький

Голос Крупенина. Софья Петровна, или, как я потом стану называть ее, Сонечка, со временем расскажет мне о первом впечатлении, которое я произвел на нее. Они сидели на верхней веранде с соседкой по комнате; Софья Петровна раскладывала пасьянс, а Нина Матвеевна разглядывала в бинокль окрестности. Впоследствии я не взлюбил эту старую деву, опытную жалобщицу, которой ничем нельзя было угодить и которая из всех радостей жизни под конец выбрала одну: охаивать все и вся, вместо того чтобы жить в доме дружной семьей и приносить пользу хотя бы тем, чтобы не злопыхательствовать.

За территорией, в лесопарковой зоне проходила кольцевая спортивная трасса, на которой в праздники проводились кроссы бегунов, автомотогонщиков, конников, а в будни спортсмены тренировались.

Нина Матвеевна следила в бинокль за бегунами. Бег был стремителен, в движении чувствовалась крепость мышц, лица выражали волю к победе.

Нина Матвеевна перевела бинокль на территорию, минуя распаханный участок, на котором копошились с десяток старцев, высаживая яблоневый сад, и нацелилась на маршрут номер один, по которому провозили меня в кресле-каталке.

— У нас новенький появился?

— По всей видимости, — прищурилась Софья Петровна.

— Совсем развалюшка. Кожа желтая.

Софья Петровна взяла у нее бинокль и возразила:

— Ну, почему желтая. Ты дальтоник?

— А черепушка прямо обезьянья, — продолжала в том же духе соседка. Судя по сравнениям, она прежде занималась зоологией. — Страшненький, как дикобраз.

«— Я не стала ей возражать, — рассказывала мне после Софья Петровна, — зная наперед, что услышу одни гадости. Меня поразило ваше сходство с одним аккомпаниатором. Он был не бог весть какой музыкант и аккомпанировал мне по чистой случайности «Растет страна» Сергея Сергеича. Помните? «Друзья мои, друзья мои, еще мы будем молоды».

— Он ухаживал за вами? — строго спросил я.

— Какое это теперь имеет значение. Кто только за мной тогда не ухаживал. Разве в этом дело? Я была страшная сладкоежка. Так вот, после концерта машина, отвозившая меня домой, была буквально завалена сладостями. Ребятишки из нашего двора хорошо полакомились. И с тех пор не было года, чтобы в день того памятного концерта я не получала от него самую дорогую, самую красивую коробку конфет».

Софья Петровна с трудом поднялась и сказала, собирая карты:

— Пойду приведу себя в порядок.

— С чего это ты? — Нина Матвеевна подозрительно глянула на соседку. — Я бы в жизни на такого не клюнула. — Она снова приставила бинокль к глазам. — Ах, да он к тому же плешивый. Я все-таки не ошиблась.

Голос Крупенина. Софью Петровну я увидел позднее и, признаться, не сразу узнал ее, хотя не раз бывал на ее концертах и одно время тайно был влюблен в нее.

Меня провезли мимо мальчика с девочкой, которые осторожно несли аквариум по коридору, мимо каминной со старой высохшей липой за окном, спустили на прозрачном лифте этажом ниже и оставили ненадолго в вестибюле лечебного этажа. Несколько человек, кто в халатах, кто в телогрейках, ввезли в ве-

стибюль гигантскую манстэру и начали ее устанавливать подле меня. Занавески на окнах то поднимались, то опускались, играя солнечными лучами на паркете, на циферблате напольных часов, на огромных листьях манстэры.

Я, было, вздремнул в кресле, но дверь кабинета отворилась, и от главного врача вышла Софья Петровна.

— Благодарю, дорогая. — Мне показался знакомым этот чудный голос. — Ваша милая улыбка и доброжелательность во многом способствуют новым настроениям в доме. — Увидев меня, Софья Петровна улыбнулась и, приблизившись, как бы по секрету сказала: — А вы, дружок, поправляйтесь скорее. И проситесь на наш этаж. Мне даже не с кем побеседовать там.

Интересно, как она представляла нашу «беседу», когда я был лишен речи?

— Поправляйтесь, поправляйтесь. Мы вас ждем с нетерпением.

Я был почти уверен, что мы где-то виделись, потому что теперь не в одном голосе, но и в самих чертах Софьи Петровны мелькнуло что-то близкое.

Психотерапия

Варвара Дмитриевна осматривала меня, будто советовалась со старым приятелем-коллегой. Иногда даже казалось, что от нее, как от врача, мало что зависит и успех выздоровления целиком в твоих руках.

— Вы мой первенец, и должны мне помочь. А Полина Ивановна жалуется, что вы плохо едите. Разве так поступают честные люди?

— Совсем не ест, — подтвердила старшая сестра Полина Ивановна.

— Когда Павел Андреевич поправится, он лично посадит несколько вишен, — сказала Варвара Дмитриевна, глядя, как за окном старцы, возглавляемые каким-то хлопотливым мужичонкой, сажали яблони. — Разведем огород, сад. Это самый милый вид труда. Обещаете, Павел Андреич?

Я утвердительно опустил веки.

— Реакция отличная, — заметила Варвара Дмитриевна, хотя я нисколько не чувствовал иголку, которой она покалывала меня то там, то сям, проверяя чувствительность правой стороны.

— А где взять саженцы? — спросила Полина Ивановна. — В совхозе у самих вишня на вес золота.

— Поделятся, поделятся. — Главврач ударила меня молоточком по коленке — Приедет Федот Федотыч, он еще заставит их взять шефство над нами. Мы им спирт, они нам саженцы. Правда, Павел Андреич?

Я не ответил, потому что думал о Дашеньке и упустил нить разговора. Пока старшая сестра мерила мне давление, главврач мечтала вслух:

— Не сидеть же, сложа руки, каждый в своей норке, и только думать: «То болит, это болит». Очистим пруд, запустим карпа, цветы обязательно посадим. Много цветов. — Из окошка было видно, как какая-то старушка вздорила с могучим старцем по поводу того, на какую глубину закапывать корень. — Они сами уже начинают чувствовать себя хозяевами положения. Нет, тут будет очень хорошо, сказочно будет, не то слово. Я просто вижу. «За этот ад, за этот бред пошли мне сад на старость лет»...

Главврач приставила к моей груди стетоскоп и, слушая сердце, жестом показала, мол, все налаживается.

— Конечно, неплохо бы родиться двухсотлетним старцем, постепенно здороветь, радоваться, что тебя покидает недуг, чувствовать как свежеет мозг, трудиться с возрастающей энергией, молодеть и становиться ребенком, который всему готов радоваться. — Она осторожно оттянула мне веки, отметив: — Глазки у вас очистились. — И продолжала: — В жизни все наоборот. Но разве же плохо будет прогуляться по этому саду, Павел Андреич?

Пока старшая сестра застегивала на мне рубаху, Варвара Дмитриевна записывала в историю болезни данные, не переставая щебетать, как птичка, которая залетела в форточку и присела на ширму:

— Вы учтите, Павел Андреич, я загадала

желание: если мы с вами пройдемся по этой аллейке, просто поболтаем о том, о сем, в чем я ни секунды не сомневаюсь, значит, и у меня все сбудется.

— А что? — Полина Ивановна уже одела меня.

— Это секрет. Мы с Павлом Андреичем верим в приметы. Вы сами-то чувствуете улучшение, Павел Андреич? — Она подвезла меня к столу, положила передо мной лист бумаги и карандаш. — Где у вас болит? Напишите, что вы чувствуете. Может быть, вам чего-нибудь хочется.

Карандаш никак не подчиняется, мне с трудом удается разомкнуть пальцы.

— Пробуйте, пробуйте. Вам уже пора действовать, дружочек.

Я вижу ее подбадривающий взгляд, сочувствие на лице Полины Ивановны, и от сознания собственной беспомощности, от того, что мне снова кажется все безвозвратно потерянным, пот градом катится по лицу, на глаза наворачиваются слезы, и рука, насилу удерживая карандаш, выводит сама по себе: «Дашенька». Я откидываюсь на спинку кресла. Сил нет.

Рука Варвары Дмитриевны проводит по моим волосам, мне становится легче, я открываю глаза и вижу птичку, которая хозяйничает на столе, перепрыгивает с календаря на историю болезни.

— Павел Андреич у нас настоящий боец, — слышится голос Полины Ивановны.

Голос Крупенина. Много позднее я тайком заглянул в свою историю болезни и прочитал запись, которая, судя по времени, совпадала с событиями того дня: «Правосторонняя гемиплегия. Состояние средней тяжести. Движение левой стороны в полном объеме. Правая сторона обездвижена, начала действовать кисть руки. Пульс ритмичный, тоны сердца приглушены. Давление 130—75. При перестройке внимания на тему близких появилось эмоциональное напряжение. На просьбу описать самочувствие написал имя умершей дочери. Лечение продолжать прежнее».

Уважаемый Федот Федотович

Голос Крупенина. Вряд ли мне с первого раза удастся передать портрет заведующего нашим домом Федота Федотовича. Куда удачней это получилось у нашего старожила Андрея Сергеевича Анисимова с третьего этажа, которому Федот Федотович, уходя в отпуск, оставил свою фотографию с просьбой написать с нее портрет. Не долго думая, тот разлиновал фотографию по клеточкам, и к концу отпуска портрет был готов. Анисимов был своего рода личностью уникальной в доме. Все свое время он отдавал живописи, о которой до пенсии и не помышлял. Что натолкнуло его на эту счастливую мысль, как он постиг ее таинства — одному богу известно. Но, забегая вперед, скажу, что по ночам Анисимов тайно писал картину, которая со временем стала предметом нашей всеобщей гордости и сожаления самого художника о том, что призвание обнаружилось так поздно и большая часть жизни была отдана бухгалтерии. Надо отдать должное и самому Федоту Федотовичу, который вовремя учуял в Анисимове талант и часто поручал ему писать разные лозунги, объявления и транспаранты.

Впервые я увидел Федота Федотовича, когда он въезжал на территорию в своем лимузине, который был немногим моложе нас и под которым заведующий проводил лучшие часы своей жизни. Лимузин въезжал в ворота на буксире. Степан Степанович вел под уздцы пегого мерина, который тянул колымагу Федота Федотовича.

Полина Ивановна кормила меня в палате и, увидев в окошко заведующего, заметила:

— Сейчас начнется.

Я взял зеркальце, при помощи которого мог видеть, что у меня за спиной, и увидел «торжественный» въезд Федота Федотовича на территорию дома.

Первое, что поразило заведующего, это отсутствие транспарантов на центральной аллее. Федот Федотович щелкнул дверцей, хмуро ог-

ляделся, велел сторожу запереть ворота на замок, и тот, прежде чем исполнить приказание, зачем-то отдал честь.

— Липчук, — Федот Федотович обратился к благообразному старичку с зонтом, который прогуливался по маршруту номер два со старушкой из разряда «божьих одуванчиков». — Который час?

— С приездом, Федот Федотыч, — радушно приветствовала заведующего эта парочка.

— Я спрашиваю, который час, по-вашему?— Заведующий глянул на часы и снова на Липчука.

То ли ветер дунул не в ту сторону, то ли партнеры были с глушинкой, но старушка ответила невпопад:

— Спасибо. Вашими молитвами. А вы как отдохнули?

— И на моих тоже половина третьего, — уже громче произнес заведующий. — Или для вас отдельный режим существует?

Голос Крупенина. Федот Федотович жалел свой контингент (это его словечко) и, как сам выражался, желал нам только добра. Обмолвлюсь только, что добро и дисциплина для него были на одной полке. При этом если добро, по его мнению, должно было сделаться как-то само собой, лучше по предписанию свыше, без особых хлопот с его стороны, то дисциплина...

— Дисциплина — залог здоровья и долголетия, — повторял он неоднократно.

Голос Крупенина. И в этом с ним нельзя было не согласиться. Хотя сомнительно другое его изречение. Но это так, с юмором, когда Федот Федотович бывал в хорошем настроении:

— Тяжело в лечении, легко в гробу. — При этом заведующий всегда подбадривающе подмигивал.

При входе в здание заведующий увидел на лестнице кошелек. Он наклонился поднять его, но кошелек вздернулся и чуть не мимо носа Федота Федотовича «улетел» наверх. За окном второго этажа, притаившись, посмеивался старец, подтягивая кошелек на леске. Другой оглядывался, боясь быть застигнутым «на месте преступления».

Минуя гостиную, заведующий остановился в недоумении.

— Это что за новости?

По углам гостиной стояли клетки с попугаями.

— Это Варвара Дмитриевна принесла, — пояснила дежурная медсестра Маша, которая сопровождала заведующего, шаркая шлепанцами. — Нам здесь своего зоопарка не хватает, Федот Федотыч.

Заведующий сокрушенно качнул головой.

— Н-да-а, Варвара Дмитриевна.

Сидевший поблизости пепельный попугай с красными подкрылками неожиданно сказал:

— Ва-рю-ша!

Заведующий был озадачен.

В каминной его ожидал еще больший сюрприз. Один из старцев, в очках с линзами, пускал в аквариум воздух через соломинку. За столиком рядом резались в дурачка четверо ходячих.

— Ну, вы даете, хлопцы!

Застигнутые врасплох, подопечные не успели спрятать карты и виновато привстали, приветствуя заведующего.

— Здравия желаем, ваше высокородие, — шутливо отчеканил тот самый старец, который подтягивал кошелек на леске.

— Не валяйте «ваньку», Чистов. Вечно вы с вашими шуточками. — Федот Федотович направился прямо в кабинет главврача, по пути приговаривая что-то себе под нос, из чего можно было разобрать лишь отдельные слова: — ...нараспашку... Монте-Карло, понимаете... стоит отлучиться.

— Не говорите, Федот Федотыч, — подпустила сестра Маша. — Новый главврач какая-то с приветом. Такое впечатление, что у нее не все дома.

— Она разведенная, — подтвердил заведующий, думая свою горькую думу, — но не до такой же степени.

Варвара Дмитриевна встретила заведующего, как доброго друга:

— Без вас, как без рук, Федот Федотыч. Все вверх тормашками. Как ваш санаторий?

Федот Федотович был стреляный воробей и для начала решил не лезть на рожон.

— Вот шляпу купил, — пошутил он, снимая новую шляпу и вытирая пот. — Знаете этот анекдот?

— Про что?

— Одного сумасшедшего врач спрашивает: «Что с вами будет, если вам отрежут одно ухо?» Тот отвечает: «Я перестану видеть одним глазом». — «Ну, а если вам отрежут оба уха?» — «Я ослепну». — «Ну почему же ослепнете?» «А у меня, — говорит,— шляпа будет падать на глаза».

Заведующий рассмеялся.

— А желудок подлечили? — Главврач знала, что желудок был больным местом заведующего — и в прямом, и в переносном смысле.

— Врачи — осел на осле, — возмутился заведующий, но вовремя спохватился. — Извините, я не вас имел в виду. Спрашивается, человек явился к тебе в состоянии запущенного гастродуоденита. Какого же черта ты суешься со своим телевизором. Это же по сути дела рана! В любом случае — пониженная, повышенная кислотность; все равно режим желудка должен быть максимально щадящий. Нет! Вот ему обязательно нужно сделать гастроскопию, чтобы своей кишкой с телевизором мне там внутри все разбуровить. Ну, вы представляете?!

— Вы очень похудели, — сказала Варвара Дмитриевна.

Федот Федотович был польщен комплиментом и в свою очередь решил отплатить любезностью:

— Вы не посмотрите меня? Вот тут снова что-то покалывает.

— Ложитесь.

Заведующий улегся на кушетку. Варвара Дмитриевна начала прощупывать ему живот и, как бы невзначай, ввернула:

— Вы на меня будете сердиться.

— Отчего же. Я вижу, в мое отсутствие вы много... — заведующий не закончил мысль, потому что главврач прощупывала как раз в том месте, где, ему казалось, болит. — О порядке в учреждении судят по тому, как подчиненные работают в отсутствие руководителя. Аквариум, птицы, цветы... Все это способствует...

— Это еще полбеды. Я в рыбнике заказала карпа. Надо поискать деньжат, почистить пруд.

— Зачем?

— Вы же у нас подписываете кредиты.

— Нет. Карп, спрашивается, зачем?

— Карп очень полезен для содержания фосфора в костях.

Федот Федотович ойкнул и добавил:

— До сих пор у нашего контингента не было жалоб по линии питания.

Взгляд

Голос Крупенина. Я уже говорил в самом начале о памяти, о том, что ее можно тренировать, чтобы она не была в простое. Идею мне подала Варвара Дмитриевна, которая убеждена, что склероз, помимо всего прочего, это еще и продукт пассивности мозга и что сознание, память, одним словом, мозг можно упражнять.

— И не только можно, но и нужно.

Я уже мог самостоятельно передвигаться в кресле-каталке и приехал в каминную, служившую красным уголком, в которой Варвара Дмитриевна завела обычай беседовать с ходячими за чашкой чая.

— Если вы будете тренировать мозг, как спортсмен мышцы или как, например, Рихтер, который, говорят, играет по двенадцать часов в день, вы сохраните надолго не только способность помнить, мыслить, но и чувствовать, стремиться, желать, радоваться, болеть душой, фантазировать.

— Я, к своему стыду, забыла, кто такой Рихтер, — извинилась партнерша Липчука, вязавшая шапочку.

— Дорогая моя, Рихтер — это гениальный музыкант,— напомнила ей Софья Петровна.— Это замечательное, удивительное явление нашего искусства. Но простите, Варвара Дмитриевна, — обратилась она к главврачу, — я как-то не совсем представляю себе этот тренаж. Я бы с удовольствием занялась хоть ка-

ким-нибудь делом. Но ведь у нас нет инструмента.

— Мы что, теперь песни будем разучивать? — иронически спросил Липчука старик в очках с линзами.

По обыкновению не расслышав, Липчук глянул на часы и ответил:

— На моих без четверти.

— Об инструменте мы отдельно поговорим, Софья Петровна, — продолжала беседу главврач. — Попробуйте для начала выбрать что-нибудь простое. Скажем, вот эту липу за окном. Ступайте в укромный уголок и подумайте о ней. Опишите ее мысленно. И задавайте побольше вопросов. Сколько ей лет? Как она выглядит? Что у вас с ней связано? Может, припомнится, как она шелестит, чья-то случайная фраза или целый разговор о ней. Или в воспоминании возникнет образ птицы, ощущение. Какое ощущение? Следите, чтобы ваше сознание по возможности подробнее нарисовало картину этих связей. Зима, лето, жара, сырость...

Я заметил на себе взгляд Софьи Петровны и тут только узнал ее, хотя несходство настоящего с прошлым было разительно. Я стал вглядываться пристальнее, и постепенно настоящее отступило, память сняла с него лишнее, черты лица Софьи Петровны разгладились, волосы приняли прежнюю окраску, глаза заискрились улыбкой, и она вновь стала прежней, какой я видел ее в юности. Не знаю, происходило ли то же с Софьей Петровной, но во все продолжение речи Варвары Дмитриевны она ни разу не отвела от меня взгляда.

— Ее давно спилить надо, — донесся до меня голос Нины Матвеевны. — И листьев нет, и спать не дает, скрипит.

Видение исчезло.

— Ты вон тоже скрипишь, а тебя не пилят,— возразил Нине Матвеевне Чистов.

— Я привела липу к примеру, — повторила Варвара Дмитриевна. — У каждого из вас жизнь богата событиями. Может быть, кто-нибудь рискнет рассказать нам или описать их, или выступит с воспоминаниями в лопахинской школе. Это и нам поможет поближе узнать вас, и ваш мозг будет держать в действии.

Неожиданно резко поднялся Бердяев, лысый старик в очках с линзами. С выражением величайшего оскорбления он стал выговаривать Варваре Дмитриевне:

— Вы, Анна Максимовна, устраивайте опыты у себя дома. — Заметим в скобках, что он назвал имя-отчество прежнего главврача. — У нас здесь не Ясная Поляна и Пушкиных нет. Берите своего мальчика, который, кстати, на незаконном основании удит рыбу на общественном пруду, и упражняйтесь с ним сколько вам влезет.

— Как вы себе позволяете?! — возмутилась Софья Петровна.

— Ставьте его в укромный уголок, — не дал ей договорить Бердяев, — и экзаменуйте, сочиняйте. А я не мальчик, не кролик, и распинаться здесь курам на смех, — он указал на почтенную аудиторию, — не стану!

Когда Бердяев хлопнул дверью, старцы виновато притихли. Поднялась партнерша Липчука, предварительно подняв руку.

— Вы на него не обижайтесь, — кивнула она в сторону ушедшего Бердяева. — Он у нас маленько с приветом.

В паузе закричал говорящий попугай, которого звали Сенека.

— Варю-ша-а!!

Это как-то разрядило обстановку, и старцы поднялись.

Пока все расходились, обсуждая предложение главврача, я заметил, как Варвара Дмитриевна шепталась с Софьей Петровной, поглядывая на меня.

Письмо

Ночью я написал Софье Петровне письмо:

«Драгоценная Софья Петровна!

(С трепетом и благоговением написал я эти три слова, от которых на меня повеяло юностью.)

Прежде всего позвольте от всего сердца выразить Вам глубокую признательность за Ваш взгляд. Теперь я покоен за свою будущность в доме. Не знаю, что Вы думали, гля-

дя на меня, но я вдруг обернулся в прошлое и увидел Кромы девятнадцатого года. Осень. Только что в районе Орел — Кромы разбиты деникинцы. В огромном сарае, который служит нам, червонным казакам ударной группы войск, укрытием от дождя, идет концерт в честь победы. На эстраду, сколоченную из досок, выходит юная богиня! Какая благородная осанка, непривычная по тем временам простота исполнения, как непосредственно чарующий голос передает глубочайшие чувства! Вы пели романс на слова Пушкина. Затаив дыхание, мы слушали и наслаждались. Сколько было тоски по родине, по воздуху, по русским людям, по банальной русской березке. Успех был огромный. Вас много раз вызывали, и Вы охотно пели. С тех пор...»

Голос Крупенина. Я исписал шесть листов, но не сказал и части того, что накопилось. Я рассказал ей о Дашеньке, о горе, которое меня постигло, о том, как неловко перед врачами и сестрами, которые носятся со мной, как с младенцем, о том, что она тот человек, который поймет мою необходимость излить душу. Я сетовал на то, как редко мы говорим людям приятное, как порой мы не успеваем сделать этого при жизни и потом не можем простить себе. Писал о самочувствии, о том, что прочно сжился с мыслью о скором уходе, о покойной жене, о мыслях, которые вычитал в последней книге, о боязни не увидеть ее утром, об инстинкте самосохранения, вечном блаженстве, о надежде на лучшее будущее, об ужасных решетках на окне, о признательности Варваре Дмитриевне, о высохшей липе, о верности и дружбе... И хотя порой меня душили слезы, я чувствовал, что от слова к слову мне становилось легче.

Первое свидание

Полина Ивановна обещала передать письмо, и я впервые за долгое время крепко уснул. Я не слышал, как в палату постучали, как тихо вошла Софья Петровна. Она не стала будить меня. Поправив одеяло, она присела на краешек стула, долго смотрела на меня, и по глазам чувствовалось, что мое послание растрогало ее. Так же тихо она подошла к окошку, на котором лежал кусок хлеба (я подкармливал синичек, которые прилетали по утрам), нанизала кусочки хлеба на острие решетки, снова глянула на меня и вышла, осторожно прикрыв за собой дверь. Я проспал свое первое свидание с Софьей Петровной. В коридоре ей повстречалась Полина Ивановна и спросила:

— Что с вами, Софья Петровна? Вы плачете?

— Ах, мой друг, это слезы радости. Я сегодня получила чудесный подарок.

«О, собеседник подневольный мой...»

Голос Крупенина. С того дня мы почти не расставались. Она прогуливала меня в каталке по парку и, когда уставала, присаживалась на скамейку, читала мне книги или просто говорила о чем придется, поглядывая на меня, пытаясь понять мое к этому отношение, и, когда пожимала мне руку, я удерживал ее ладонь в своей.

— Варюша поручила мне ваш досуг. Так что теперь не отвертитесь, даже если захотите. Я прочту вам чудные стихи, а вы мне напишите, что думаете. Удивительно, как нынешняя молодежь умеет чувствовать то же, что и мы с вами. Чудо, как хорошо! Просто прелесть. Послушайте.

Она открыла небольшой томик и начала читать:

Влетел на свет осенний жук,
В стекло ударился, как птица.
Да здравствуют дома, где нас сегодня ждут!
Я счастлив собираться, торопиться.
Там на столе грибы и пироги,
Серебряные рюмки и настойки.
Ударит час, и трезвости враги
Придут сюда для дружеской попойки.
Редеет круг друзей, но — позови,
Давай поговорим как лицеисты,—
О Шиллере, о славе, о любви,
О женщинах — возвышенно и чисто.
Воспоминаний сомкнуты ряды,
Они стоят, готовые к атаке,
И вот уж Патриаршие пруды
Идут ко мне в осеннем полумраке.
О, собеседник подневольный мой,

Я, как и ты, сегодня подневолен,
Ты невпопад кивай мне головой,
И я растроган буду и доволен [1].

Над нами, едва не касаясь верхушек деревьев, с грохотом пролетел вертолет.

— Ах, этот ужасный вертолет! Он испортил все впечатление!

Сделайте доброе дело

— Что за чушь! Неужели им трудно пролететь стороной, в километре, в двух. Никогда не поверю. — Варвара Дмитриевна давно уже просила заведующего съездить в авиаотряд. — Что нам сделать, чтобы они больше не летали, Федот Федотыч? Просто руки опускаются.

Заведующий энергично вылез из-под лимузина, отряхнулся, вытер руки ветошью и легко кинул грузное тело на сиденье.

— Я им сейчас такое устрою, обормотам!

Главврач не ожидала от него такой прыти. Когда он хлопнул дверцей, сказала:

— Постарайтесь. Пусть сделают доброе дело.

Федот Федотович завел двигатель и грозно крикнул:

— Они у меня через Лондон будут летать, обормоты!

Лимузин чихнул, но не стронулся с места.

— Может, пластинку Высоцкого захватите? Летчики любят.

Федот Федотович уже не расслышал этого, потому что лимузин заскрежетал, дернулся раз, дернулся два, выпустил облако дыма и ахнул так, что стоявший неподалеку мерин взял с места галопом, и, не будь тихий час, мы бы наверняка провожали кого-нибудь из контингента в прощальный путь.

Заведующий, перепрыгивая через ступеньки, направился к себе в кабинет и быстро стал набирать телефонный номер, приговаривая:

— Высоцкого им... пускай инструкции по полетам читают... они у меня на летающих тарелках сейчас улетят. Так. Тихо. Тс-с-с.

Глядя на главврача, которая радовалась его предприимчивости, заведующий приставил палец ко рту, задержал последнюю цифру диска и, выпрямившись, снял шляпу.

— Юрий Михалыч?.. Житенев говорит... Ага... Как самочувствие?... Ха-ха-ха!.. Ко дну еще рановато... Хотя с вашими заботами не мешает иногда и на дне посидеть, как подлодка... Так я уж заждался. У меня контингент скоро всего карпа выловит. Я сам вчера, а?.. Ага, клюет зверски. Мы их тогда не будем кормить... — Заведующий показал большой палец главврачу и подмигнул, мол, мужик что надо. — Юрий Михалыч! Тут просьба такая. У нас контингент, сами понимаете... Ха-ха... Мало того, что песок сыплется, так вертолетчики тут наладились, чуть не учения, а? Из авиаотряда... Ну, и я говорю... Юрий Михалыч, сделайте доброе дело.

Из окна Варвара Дмитриевна видела, как Степан Степанович тщетно пытался поймать насмерть перепуганного мерина.

— Спасибо, спасибо, Юрий Михалыч. Ждем на карпа. — Заведующий положил трубку и вытер пот. — Ф-фу. Хороший мужик. Дай бог ему сто лет жить. Прямо при мне звякнул. Ну, вы даете, говорит, хлопцы. Я слышу, он им мозги полоскает. — Заведующий поймал муху и выпустил ее в окно. — Кстати, у меня на вас жалоба.

— Очень кстати, — улыбнулась главврач. — Это уже не первая. Надо отдельную папку завести.

Степан Степанович и Полина Ивановна

Голос Крупенина. Я все забегаю вперед. Боюсь, что потом не припомню. Но не могу не сказать двух слов о старшей сестре Полине Ивановне и ее муже. Степан Степанович был сторожем, истопником, слесарем, электриком, плотником, конюхом. А со временем и садовником нашего дома, и все это за одну зарплату. Этакий муравей, которого я никогда не видел без дела. И не потому говорю это сейчас, увидев, как Степан Степанович наконец поймал мерина, а потому, что таких Степанов и Полин на Руси еще до-

[1] Здесь и далее — стихи Геннадия Шпаликова. *(Прим. автора.)*

вольно и на плечах таких, как они, можно пропахать еще не одну борозду, посадить не один сад, сделать много негромких, но нужных дел.

— Хозяин все сеить по порядку, все по порядку убираить. Озимая созрела, он ее моментально, трава подошла, он косить. И все у него по плану, и социализм не на бумаге, а на деле. — Это говорил Чистов, который помогал Степану Степановичу запрягать мерина.

Рядом стоял Алеша, сын Варвары Дмитриевны. Степан Степанович продолжил:

— Она хоть и городская, но тоже чего-то соображаеть в нашем деле. — Речь шла о Варваре Дмитриевне, и он подмигнул Алеше. — Где не знаеть, спрашиваеть по-простому.

Мерин не вовремя стронулся с места.

— Но, постой, Наум!

— А с чего вы его Наумом прозвали, Степан Степаныч? — спросил Алеша.

— С того, что умный больно. Голова у него работаеть.

Чистов улыбнулся, и Степан Степанович продолжил:

— Вот я выпью, здорово выпью, бывало, лягу в сани, только сено под голову положу, а просыпаюсь уже на конюшне. И где б я ни был, он меня до деревни довезеть. Это теперь уж ему давно пора на пенсию, а раньше, бывало, идеть, все на него заглядывались. Красавец был, шея лебедем, ноги выкидываеть, головой кланяется. Два раза его уводили ночью, а теперь уж такой и на колбасу не сгодится. — Хозяин огладил Наума. — Умница, потому и Наум.

Голос Крупенина. Все бы ничего, если бы Степан Степанович не выпивал. Конечно, с кем не бывает. А с ним бывало частенько, за что и схлопотал от сестры Маши с ее острым, как укол, язычком прозвище Стакан Стаканыч.

— Неудачно эта стерва уколы колет, — как-то сказал мне Чистов. Как кинжалом в спину. Я еще не приготовился, а она уже колет. Потом весь день не присядешь.

В тяжелые для себя дни Степан Степанович тайком от жены являлся к Варваре Дмитриевне и говорил:

— Дмитриевна, должок.

— Какой должок? — Варвара Дмитриевна стригла сына на крыльце дома, который они делили пополам с заведующим.

— За оградку для кур. Я такую оградку поставил, любо посмотреть.

— Так Федот Федотыч обещал вам оплатить.

Вид у Степана Степановича был помятый, но улыбка в такие дни становилась еще простодушней.

— Я шучу, Дмитриевна. До зарплаты пятерочку.

Варвара Дмитриевна была в неловком положении перед Алешей. Как сын посмотрит на это?

— Степан Степаныч, вы себя губите. У вас золотые руки. Мне не жаль денег, но вы же пропадете.

Каждый раз Степан Степанович выслушивал такое со скорбным видом и, помолчав, говорил:

— Беда, Дмитриевна, просто беда. Никак не оклемаюсь. У тебя глоточка не найдется? Вот тута ноеть, прямо все кости болять. Еще трояк потерял по дороге. — Это чтобы разжалобить.

— В каком свете я буду перед Полиной Ивановной?

— Понимаю. — Степану Степановичу тоже бывало муторно в такие моменты, он поворачивался уходить, но болезнь брала свое. И он прибегал к маленькой хитрости: — Я там в шестой палате дверь починил. Все сделал, как следует. И краны на втором этаже, как просили.

Голос Крупенина. Степан Степанович был мастер на все руки и хоть выпивший, а все равно делал дело — комар носа не подточит. Грех было бы не припомнить, что он изобрел к креслу-каталке привод с мотоциклетным мотором специально для Анисимова, в котором души не чаял.

Мы были свидетелями, как сначала сам изобретатель демонстрировал ходовые каче-

ства своей «системы», а потом и Анисимов спокойненько проехал по маршруту номер один, развернулся, поставил руль под нужным углом и, подняв руки в доказательство того, что «система» самоходная, объехал вокруг клумбы и с шиком тормознул перед «приемной комиссией».

— У тебя, Стаканыч, я вижу, мозги еще кумекают, — похвалил изобретателя заведующий, знавший толк в механизмах.

— Я уж все свалки объездил, нигде глушителя не сыщу, — почесал затылок Степан Степанович. — Больно тарахтит. А так сделано капитально.

Главврач шепнула на ухо заведующему.

— Во всяком случае, надо ему оплатить хорошенько.

— Посмотрим. Как будет себя вести. — Федот Федотович хлопнул изобретателя по плечу, и тот от неожиданности покачнулся. — Держись, казак. Атаманом будешь. Вот так. Ха-ха-ха!

В тяжелые для Степана Степановича дни Варвара Дмитриевна выбирала из двух зол меньшее и неохотно уходила в дом за «глоточком».

— В последний раз. Спирта нет, только «Ркацители».

— Годится,— прежде чем выпить, жаждущий собирался с духом. — Сичас полегчает. Ну, физкультпривет, Дмитриевна. Гау-марджос, «Ркацители».

Он выпивал, откусывал кончик огурчика и аккуратно ставил стакан на крыльцо.

— Я вам в последний раз налила, так и знайте.

— Последний. Я сказал, значит, капитально.

Неожиданно Варвара Дмитриевна могла задать вопрос. Например:

— Вы никогда не держали корову, Степан Степаныч?

— Как же? Мы бы сичас держали, было бы где. А что?

— Просто так. — Главврач с сожалением смотрела на Степана Степановича и принималась достригать сына. — Только не появляйтесь в доме в таком виде.

— Ни боже спаси! Мне туда нельзя. Мне Полька, грубо говоря, дасть по холке. Все, Дмитриевна, пошел спать, — говорил он, удаляясь в кустарник. — Завтра просыпаюсь новым человеком!

Голос Крупенина. Полина Ивановна, жена Степана Степановича, была моторная, с крепким рукопожатием, широким солдатским шагом женщина, пусть и в летах, но для нас, старцев, отнюдь не лишенная известной привлекательности.

Представляю, как в этом месте Софья Петровна сказала бы мне:

— Вы наверняка писали это до нашего знакомства, Павел Андреич. С тех пор, как вы прислали мне первое письмо, надеюсь, я была вашей единственной дамой? — И, глядя в бинокль, как по спортивному кольцу проскакивают всадники в разноцветных камзолах, добавила бы: — Впрочем, ничуть не удивительно. Кто всю жизнь был дамским угодником, тот им и умрет.

Голос Крупенина. Я не помню случая, чтобы когда-нибудь, когда в ней бывала необходимость, Полина Ивановна тотчас же не оказывалась на месте и непременно там, где была нужнее всего.

Никогда не забуду, как меня переводили на второй этаж.

— Здесь вам будет очень хорошо, — сказала Полина Ивановна. — Отсюда виден сад.

Сестра Маша, принимавшая участие в моем переселении, расстилая постель, сказала:

— На этой кровати до вас лежал Иван Юрьевич Катков.

Меня бросило в жар; я сразу представил лицо покойника на подушке и почему-то муху, ползающую по его лбу.

— Ах, боже милостивый, Маша! Иди отсюда. — Полина Ивановна поняла мое состояние. — Разве можно говорить такие вещи? Посмотри на Павла Андреича. Он весь дрожит. Иди, я сама все устрою.

— Что я такого сказала? — Обиженная Маша зашаркала прочь.

Как же я был рад, когда Полина Ивановна вывезла меня в коридор и остановилась, при-

кидывая, к кому бы меня пристроить. Я взял ее руку и пожал в знак благодарности.

Палата была пуста. Первое, что бросилось в глаза: мундир с орденами, висящий на вешалке в целлофане, и старая липа за окном.

— Он вам понравится, — сказала Полина Ивановна. — Простой, деревенский, но интересный. И очень чистый, как видите. И фамилия у него такая же. — Потом, улыбнувшись, добавила секретным тоном: — А Софья Петровна напротив.

Я сразу же воспрянул духом. Как только Полина Ивановна ушла за моими вещами, я подъехал к двери напротив и постучал.

— Нельзя, — раздался чужой голос.

Оглядевшись и предчувствуя сюрприз, каким будет мое соседство для Софьи Петровны, я рискнул постучать еще раз. На пороге возникла Нина Матвеевна.

— Это еще что за явление?

Я бы мог пояснить ей жестами, чтобы она передала Софье Петровне о моем новоселье, но вид ее отбил у меня всякую охоту.

Новый друг и новоселье

— Ох, слава тебе, Иисусе! Хоть слово с кем скажу. — В палату вошел старик богатырского сложения. Полина Ивановна не успела поведать Чистову о моем «красноречии». — Доброго здоровьица. Чистов Егор Александрович.

Я молча пожал огромную ладонь. Он сразу понял, что я «молчун», но не подал виду.

— Павел Андреич Крупенин скоро будет ходить и говорить. — Так представила меня старшая сестра. — Вы ему помогайте, Егор Александрович.

— Поможем, чем можем. Христос и тот воскрес из мертвых, а мы что, хуже?!

Я улыбнулся.

— Вон Поля — свидетель. Я такой же был. А теперь хвост трубой, нос на ветру, была бы гармоня, тут бы ко мне все девчонки так и льнули.

— Он у нас через месяц уже плясал, — подтвердила старшая.

— Я пошел по второму кругу. Теперь до ста лет проживу. А все почему? — Глазки у Чистова заискрились. — Всю жизнь не курю, — он загнул один палец, — не пью, — загнул другой, — и за девчонками не ухаживаю. — Как Чистов ни загибал третий палец, он так и не загнулся.

— Бесстыдник, — махнула на него старшая. — Я вас оставлю.

— Поля, попроси, милая, пусть нам молочка принесут. — Когда старшая вышла, он кивнул ей вслед, блеснув глазками. — Хороша Маша, да не наша.

Чистов встал, прошелся, зачем-то постучал в дверцу шкафа, прислушался, будто в шкафу кто-то мог быть, потом заговорщически посмотрел на меня, поднял палец и, смешно округлив глаза, прошептал.

— Секрет и засада. Ни одна разведка не должна знать.

Я в недоумении пожал плечами. Тем временем Чистов присел, глянул в замочную скважину и с трудом, взявшись за поясницу, разогнулся.

— Хоть и не георгиевский полной степени кавалер, — указал он на мундир, — но Красная Звезда, медаль-другая наберется. По-хорошему-то мне б должна Советская власть сказать: «Спасибо тебе, Егор! Видим, поясница тебя замучила, мать ее в душу. Хоть ты и малограмотный, вот тебе характеристика, три фотокарточки, мешок сухарей... Садись в ракету и полетай на тот свет, отдохни малость».

Он, кряхтя, еще раз потер поясницу, и в этот момент в дверь постучали. Пока санитарка ставила молоко на стол, Чистов спросил меня:

— Ты как, с верхним или с нижним образованием?

В ответ я поднял два пальца и указал на потолок.

— Добре. Будешь учить меня уму-разуму, а то я, бывает, дурею.

Как только санитарка вышла, Чистов запер дверь на ключ и, сворачивая зачем-то бумажку, спросил:

— У тебя дети есть?

Я показал: «ноль».

— А внуки?

Я повторил жест.

— И не надо. От них все одно мало толку. У меня тоже одна внучка осталась. — Он закрыл бумажкой замочную скважину, достал из кармана ключик на длинной цепочке и снова таинственно поднял палец. — Сейчас мы твое новоселье справим. — Он вставил ключик в шкаф и попросил: — Закрой глаза.— Скрипнула дверь шкафа. — А теперь открой.

В могучих, корявых руках Чистова я разглядел маленького, с мутными глазами, сонного трогательного щеночка с влажным носиком.

— Как тебе моя внучка? — Чистов сиял, как солнце за окошком. — Это Шельмочка, Павел Андреич. Мы сейчас отпразднуем его новоселье. — Чистов понял по моему взгляду, что я тоже люблю собак, но предупредил: — Только никому ни слова. Особо Машке и Федоту. Он мне, узнаеть, всыплеть в задние ворота. — Он достал из тумбочки бутылку вермута, плеснул себе в стакан. — Ну, с новоссльем.

Голос Крупенина. Чистов отвоевал три войны и, как сам говорил, хоть и не стал генералом, но солдат был добрый, чего он только не переделал за свою жизнь. С двенадцати лет мастеровым, потом кузнецом, кровельщиком, подковы, котлы, печки мастерил, посуду лудил, церкви, дома крыл, плотничал, рыл каналы, укладывал рельсы, был страстным охотником, служил егерем, воевал кавалеристом, сапером, разведчиком. Я сразу полюбил его, и мы сделались друзьями. Это был один из немногих людей в моей жизни, которые не знали середины. Он мог быть горяч не в меру и ласков, как щенок, мог радоваться, как ребенок, и страдать до безумия. Телесно он и сейчас смотрелся богатырем, заражал всех своим здоровьем, аппетитом, так что и непонятно было, как он очутился в доме.

Помнится случай, когда он на спор перетянул руку самого заведующего и тот, будучи в хорошем расположении духа, нисколько не обиделся, а, напротив, хлопнул Чистова по плечу и сказал:

— Вот что значит старая закалка!

Чистов подмигнул своим болельщикам и зычным голосом отрапортовал:

— Мы — большевики, и друг наш молот! — При этом он помахал своим кулачищем. — Ха-ха-ха!

Голос Крупенина. Федот Федотович смеялся вместе с нами. И вообще, надо сказать, что на людях заведующий всегда был подтянут, бодр, казался симпатичным, даже инициативным человеком.

Как-то раз приходит на веранду, достает из портфеля несколько биноклей и, указывая на автомобили, которые гонялись вдали по спортивному кольцу, говорит:

— Чтобы без азарта, играем по пять копеек. Чисто символически.

Мы, глядя в бинокли на ревущую машинерию, стали выбирать себе номера. Заведующий выбрал «Волгу» с надписью «ралли», а Чистов «Жигуленка».

— Давай на бутылку вермута, мать твою в жилу! Что мы, нищие? Ставлю на кон! — загорелся Чистов.

Мы не стали играть, а только болели, кто за Чистова, кто за Федота Федотовича. Когда гонщики пошли по второму кругу, «Жигуленок» обошел «Волгу», и заведующий проиграл.

— С меня причитается, — сказал он, пожимая чистовскую «лапу». И припомнил: — Так как ты говоришь? Мы — большевики, и что там дальше?

— Мы — большевики, и дух наш молод — предложил Чистов другой вариант, прихлопнув заведующего по животу.

— Ха-ха-ха, — сконфузился заведующий. — Ну, вы даете, хлопцы.

Урок речи

Голос Крупенина. Писать благодарности природе бесполезно. Но не могу обойти молчанием то влияние, которое она оказала на ход моего лечения.

Я все еще не обхожусь без кресла, но большинство двигательных функций восстановле-

но. А вот с речью никак. Но на улице отличный день, рядом со мной блистательная Софья Петровна, мы уже успели много переговорить, я в письмах, она своим чудным голосом. Мне хочется развлечь ее чем-нибудь, и я разгоняюсь вниз по маршруту номер два и, виртуозно заложив вираж, резко останавливаюсь, оглядываясь, какой эффект это произвело на моего друга.

— Павел Андреич, вы уже не мальчик. Опрокинетесь.

Потом она сидит на скамейке, я в кресле, и мы молчим, каждый думая о своем.

На улице благодатная осенняя солнечная пора, когда лета уже нет, а о зиме еще не думается. Природа увядает. В Лопахино, с серыми крышами и с игрушечным куполом церквушки, жгут листву, и можно вдоволь насладиться теплым дымком, стелющимся над давно скошенными полями. Издали слышно, как вода падает с плотины в реку.

— Вот так, мне кажется, было лет двести-триста назад, — роняет Софья Петровна.

Я говорю ей при помощи жестов и мимики о пейзаже, о запахе дыма, о том, что на душе. В Лопахино раздается тихий звон колокола.

— Кажется, что особенного? Поле, лес, речка журчит, солнышко, птичка полетела. А ведь это жизнь. — Прикрыв глаза, Софья Петровна вдыхает запах дыма и, глядя на деревушку, припоминает из Блока: — «...мне избы серые твои... как слезы первые любви».

— Как просто, — говорю я.

И со мной случается приступ страха, оттого что я впервые за долгое время слышу свою речь. Софья Петровна не верит своим ушам.

— Мне послышалось, или вы сказали «Как просто»? Ну-ка, повторите.

От испуга у меня получается «как ... осто».

— Просто. — Софья Петровна успокаивает меня жестом. — Пэ... пэ... Струя воздуха должна быть сильнее. Тверже смыкание. Думайте о губах.

У меня опять не получается.

— Ну, Павел Андреич, голубчик, миленький. Я вас умоляю, дружочек, пробуйте. Надо пробовать.

Я собираю все свое внимание на губах и говорю четко и ясно:

— Как... просто.

— Так, так, так. Теперь что просто? Что вы хотели этим сказать, дружочек?

— Из...ы.

— Избы. — Она говорит скороговоркой. — Бык тупогуб, тупогубенький бычок. Бы... бы...

— Избы... серые... просто.

У меня слезы, а Софья Петровна хлопает глазками, тоже вот-вот разревется.

— Господи, скоро мы будем болтать с вами напропалую! — Она радостно вскидывает руки, как когда-то при поклонах на сцене.

В Лопахино звонят к вечерне.

Свежо предание

Федот Федотович питался в комнате за кухней. Тут было два окна: одно оконце раздаточное, откуда было видно кухню, другое большое, выходящее во двор, где в данный момент Степан Степаныч ремонтировал лимузин на виду у заведующего. Подавала Федоту Федотовичу женщина монументальных форм, округлая, как и заведующий, но выше его на голову.

Голос Крупенина. Шеф-повар нашего дома, Антонина Ефимовна, знала, что нравится Федоту Федотовичу, а тот и не скрывал от нее этого, поводя глазками, как радарами, поймавшими цель, за ее грудью и бедрами. Все нравилось заведующему в этой женщине, но особенно голос, который мог разбудить самого Липчука, будь он хоть в городе, до которого, как известно, от нас нужно было ехать электричкой.

— Крикни ему, пусть заодно карбюратор глянет. — Федот Федотович сидел лицом к окну.

Антонина Ефимовна стала на подоконник, высунулась в форточку (радары заведующего взяли цель) и крикнула:

— Стаканыч, карбюратор заодно глянь!

Стая птиц снялась с поля за территорией и подалась подальше от зычного крика. Степан Степанович издали отдал честь и крикнул:

— Все капитально!

Варвара Дмитриевна прошла через кухню и, приветливо поздоровавшись с заведующим, пошутила в адрес шеф-повара:

— Вы не закормите нашего Федот Федотыча?

— У него скоро одна кожа да кости останутся. — Шеф-повар знала слабинку заведующего.

Федот Федотович залоснился от комплимента.

— Я уже свое откушал, было время. Вчера взвесился, и, представляете, три кило как корова языком. — По счастливой случайности он доедал язык в соусе. — Что значит новый главврач. Побегаешь по вашим поручениям, язык на плечо, и никакой диеты не надо. Кстати, хочу попросить Анисимова написать лозунг в столовую, у Брэгга вычитал: «Человек копает себе могилу ножом и вилкой».

Варвара Дмитриевна улыбнулась.

— Лучше знаете какой? «Желудок — хозяин настроения». И повесить не в столовой, а на кухне.

Шеф-повар стрельнула глазами на главврача.

Федот Федотович понял намек, но это было заметно лишь по тому, что он едва задержал вилку по дороге ко рту.

— Тоня, принеси-ка нам чайку. Только покрепче.

Шеф-повар уплыла красная, как рак.

— Все было бы ничего, — Варвара Дмитриевна по обыкновению говорила напрямик, — если бы не перекисшая простокваша, горелая цветная капуста, надоевший компот и котлеты с жилами.

— Значит, вы так ставите вопрос. — Федот Федотович постучал пальцами по столу, будто повторяя один и тот же пассаж на фортепиано.

Питание в доме было предметом гордости заведующего, и он принял слова главврача как личную обиду.

— Я бы вам вообще не советовал питаться с ними. Не потому, что там хуже. Обычно все же мы держимся с нашим контингентом с чувством какой-то стены... Какая-то стеночка все же должна быть. Не стеночка... пусть даже стеклышко, но что-то обязательно должно разделять.

— Пуленепробиваемое, что ли? — Главврач по-дружески улыбнулась заведующему. — Федот Федотыч, о чем вы? Какое такое стеклышко?

— Очень простое. Чтоб не возникало этого панибратства. Я здесь не первый год и считаю, что вот такой контакт на равных с контингентом до добра не доводит. Повторяю, даже из самых гуманных соображений, — заведующий говорил искренне, нисколько не смущаясь сказанным, и чувствовалось, что он много думал об этом. — Все же вокруг главврача должен быть какой-то ореол. Тогда ему верят, на него молятся. А когда врач становится с ними на одну ступеньку, у них может возникнуть надежда на интим.

— Это мне не грозит.

— Не скажите. У нас тут был один. В прошлом году коньки... — заведующий чуть не сказал «коньки отбросил», — пусть земля ему будет пухом. Так, представьте, нашей Антонине буквально проходу не давал.

Шеф-повар принесла чай, и главврач вернулась к началу разговора:

— Антонина Ефимовна, скажите, вы не слишком увлекаетесь чесноком? Многие жалуются.

— Каждому в отдельности, что ли, готовить?

— И ножи у вас по-прежнему тупые.

— Это в лечебных целях. — Заведующий принял удар на себя. — Ведь если нож острый, быстро проглатываешь пищу. А вы сами рекомендуете тщательно прожевывать.

Главврач оценила шутку заведующего, употребив его же оборотец:

— Ну, вы даете, хлопцы. — И шеф-повару: — Побудьте с нами минуточку.

— Посиди, посиди. — Федот Федотович за локоть усадил шеф-повара, и та, зная привычку заведующего поковырять в зубах, пододвинула к нему зубочистки.

— Я вас слушаю, — шеф-повар изобразила четверть улыбки.

— Антонина Ефимовна, вы держите поросят?

Шеф-повар опять покраснела и взглянула на заведующего.

— Чего ты испугалась? Человек спрашивает, отвечай.

— Сейчас вроде держать скотину не запрещено.

— Да я не к тому. А чем вы их кормите?

Опять шеф-повар почувствовала подвох.

— Помоями. Чем еще?

— Так. А сколько мяса в месяц съедают наши подопечные?

— Немного. Очень немного. Они же в основном дистроф... э-э... диетики.

Заведующий достал из кармана электронный счетчик и быстро стал подсчитывать.

Главврач что-то прикинула в уме и встала.

— Хоть часть-то мы можем взять на себя?

— Не понял, — обомлел Федот Федотович, догадываясь, о чем пойдет речь.

— Давайте помечтаем вместе...

— У меня булочки сгорят, — сорвалась с места шеф-повар.

Заведующий подошел к окошку, глянул, готов ли лимузин, и сказал:

— Я, вы знаете, уже не в том возрасте, чтобы мечтать бесперспективно.

— А жаль. Вы посмотрите на наши луга вокруг. Сколько тут сена, соломы, силоса. Я уже не говорю о помоях. Завести тройку-пятерку коров, поросят. Вот вам и котлеты без жил.

Заведующий прищурился, прикидывая всю «грандиозность» замысла главврача, и со вздохом умудренного опытом человека сказал:

— Свежо предание, но верится с трудом. Коммунизм, если мне память не изменяет, строится не на одном энтузиазме, а на разумном расчете, Варвара Дмитриевна.

Козлы отпущения

— Ну, не зараза? За сто пятьдесят рэ я буду ее клиентам котлету по-киевски готовить. «С чесноком, без чеснока!» Да провались ты пропадом со своим домом. В гробу я его видела...

— И в белых тапочках, — поддала подружке сестра Маша, которая стояла у плиты на кухне и ела щи. — Как же, на нем свет клином сошелся, на этом доме!

— У ней мужик сбежал, поэтому она и бесится.

— Именно. Не бери в ум. Их здесь столько перебывало. Это она на первых порах хорохорится. Фэ Фэ ей быстро рога-то обломает.

— Облома-ает. Держи карман. Сидит хмырь и молчит в тряпочку, такой весь из себя.

— Нет, ну, главное: «Почитайте «Смерть Ивана Ильича» Толстого».

— Какого Толстого?

— Ну, не Льва же! У меня на этаже навалом этих Иванов и Ильичей. «Любовь и забота — лучшее лекарство». Открыла Америку.

— Ей же надо козла отпущения. Их же с Фэ Фэ в райком вызывали.

— Так ей и надо. Ну?

— Что «ну»? Отряхнулась и пошла, как та курочка. Она же чувствует себя королевой, ее где-то там похвалили на совещании, а Фэ Фэ досталось.

— Господи, жили себе тихо, не капало сверху. Нет, явилась на нашу голову святоша.

О погоде на завтра

К началу программы «Время» все как штык у телевизора в гостиной. На экране хроника: лагеря палестинских беженцев в Западном Бейруте, уличные бои в осажденном городе.

— Ой, я, наверное, первый свой бой никогда не забуду, — говорит Полина Ивановна.

Мне велено побольше разговаривать, и я использую удобный случай:

— Человека убить первый раз... кажется... вообще невозможно.

— Кто там разбираеть, — машет рукой Степан Степанович. — Ведь ты стреляешь, я стреляю, он стреляеть, она и все. И в какого я попал и в какого ты попал, кто знаеть?

— Расстрелялся, — одергивает мужа старшая сестра.

На экране разрушенные кварталы и жертвы израильской агрессии. Напольные часы бьют четверть.

— Да не-е-ет. — Семен Акимович сидит — весь внимание, направив слуховой аппарат на телевизор. — Неужели, действительно, война будет? Часы ведь будет. Не то что годы.

— Месяц, и то вряд ли, — кивает Бердяев. — Что ты, шутишь?

Алеша поправляет изображение в телевизоре и принимает участие в беседе:

— В Америке живут хорошо, я по телеку видел. Но не все. Только белые.

— Какая разница, — вставляет Софья Петровна, — китайцы, американцы, арабы? Главное, чтобы совесть люди не теряли.

Президент Рейган на пресс-конференции в Белом доме.

— Мы Рейгану плю-у-унем, будет задираться, — говорит Степан Степанович.

— Расплевался.

Министр обороны США Уайнбергер на параде японских сил самообороны.

— Они теперь не отсидятся за морем. Хватит. Было время — отсиживались, а сейчас не-ет.

— Если полезут, в первую очередь им плюнем, а потом уж разберемся, как другие будут себя вести.

— Вряд ли они полезут.

— Они не знают, какие у нас ракеты.

Алеша-то знает наверняка.

— Эх ты, буденовец. — Чистов треплет малыша по загривку.

Нина Матвеевна усиливает звук и подносит палец к губам:

— Тс-с-с.

Всеобщее внимание.

— О погоде на завтра, — объявляет диктор.

Звучат «Времена года» Чайковского, и их мелодию нарушает могучий храп Чистова, который уже спит.

— А как хорошо было бы мирное сосуществование, — вздыхает Софья Петровна.

Желания сбудутся

— Ну, что ж, — говорит после очередного осмотра Варвара Дмитриевна, — координация у нас в пределах нормы, деятельность мозжечка в порядке. Что и следовало доказать. — Она встает и добавляет: — Значит, мои желания сбудутся. Скоро мы с вами попляшем, Павел Андреич.

Я иду по коридору с палкой, облокотившись другой рукой на плечо Полины Ивановны. Она поддерживает меня за поясницу.

В конце залитого солнцем коридора меня ждет Софья Петровна, но пока еще не замечает.

— Ну-ка, Полинушка, отодвиньтесь на минутку, — прошу я старшую. — Я сам хочу.

И я с трудом, но иду без ее помощи.

— Софья Петровна, — окликает мою подругу старшая, — посмотрите, мы уже сами ходим.

Софья Петровна радостно всплескивает руками. Я иду мимо гостиной с напольными часами и кричу, сияя от счастья:

— Разве я иду? Я лечу!

Сад, соловей, воробьи, карпы и старая липа

Голос Крупенина. Прошла зима, и снова наступила весна, восьмидесятая весна в жизни моей подруги Сонечки. За это время дом наш неузнаваемо преобразился, и не только внешне. Я чуть было не сделал предложение Софье Петровне. На меня и сейчас находит эта блажь, но всякий раз, представляя себя женихом, я отказываюсь от этой затеи, не хватает духу.

— Как чудно все оживает, Нина. — Софья Петровна стояла у открытого окошка в шубке, накинутой на плечи, и смотрела, как мы в саду занимались трудотерапией совместно с шефами из совхоза.

— Казалось, никакой надежды на весну, и вот, пожалуйста, и солнышко, и листики на березке...

— И соловей, подлец, опять спать не давал, — сказала Нина Матвеевна.

— А ночи такие, что, ей-богу, спишь и думаешь: «Неужели нельзя было так устроить, чтобы люди не спали?»

Нина Матвеевна прикрыла окно каминной и попросила соседку:

— Сыграй что-нибудь для души, Соня. Я замучилась с этим соловьем ночью.

Сонечка присела за рояль, который теперь стоял в каминной, и начала «Я встретил вас...». В саду Варвара Дмитриевна, за которой неотступно следовал Степан Степанович, советовалась с шефами относительно прошлогодних посадок:

— Боюсь, как бы воробьи нам не навредили. Их тут целые стаи ни с того, ни с сего.

Голос Крупенина. Степан Степанович, у которого к прежним обязанностям прибавились хлопоты по ферме и по саду, получил надбавку к зарплате и зимними вечерами, которые прежде проводил у дружков за бутылкой красного, почитывал Полине Ивановне различные пособия по садоводству, которых у него накопилось множество.

— Вам должно быть известно, Варвара Дмитриевна, что пара синиц сохраняет от повреждения до сорока плодовых, — Степан Степанович теперь говорил чинно, с расстановкой, будто докладывал заведующему о состоянии дел.

Не было прежнего Стакан Стаканыча. Чистая телогрейка, лицо хоть и в порезах, но выбрито, только усы зачем-то отрастил, как руль у гоночного велосипеда.

— Необходимо также рассмотреть специфику почвы. Большую роль в этом отношении играют дождевые черви.

— Вот эта яблонька, по-моему, совсем не прижилась, — озабоченно вздохнула главврач.

— А мы ее подрежем. — Степан Степанович секатором подрезал яблоню, — варом замажем, подкормим, и никуда она не денется.

Мимо прошел Бердяев с лопатой и молча поманил Варвару Дмитриевну за собой. Той невдомек был его таинственный вид, но она последовала за ним. Подойдя к высохшей липе, Бердяев указал пальцем наверх и шепнул:

— Живая.

Только услышав дробь дятла и вслед за этим увидев его сидящим на липе, Варвара Дмитриевна поняла смысл слов старика.

Музыка

Голос Крупенина. Музыка. Что может быть прекраснее? Она объединяет людей, делает их лучше.

Как-то раз Софья Петровна сказала мне:

— Вокалистам надо учиться со дня рождения и всю жизнь, тогда получится. А когда откроется голос, учиться уже поздно. Необыкновенно трудная профессия. Чему вы улыбаетесь, Павел Андреич?

Я уже давно приставал к ней с одной просьбой:

— Софья Петровна, голубушка, я не прошу в полный голос, но хоть как-нибудь, хоть шепотом спойте мне тот романс.

— Ни за что в жизни. Это было бы далеко не совершенно. Я свое отпела, Павел Андреич, и будет печально, если я испорчу ваше впечатление дурным исполнением. Это святое.

Голос Крупенина. Тем не менее это не мешало ей руководить смешанным хором лопахинских ребятишек и старцев, которые находили особое удовольствие не столько, может быть, в самом пении, сколько в возможности собраться вместе, поделиться воспоминаниями, которых у всех было в изобилии.

Друзья мои, друзья мои,
Друзья мои, товарищи.
Еще мы будем молоды,
Еще мы будем счастливы,
Хоть и висок седой.

Когда хор пел, лицо Софьи Петровны пульсировало подобно тончайшему организму, для которого малейшая фальшь была губительна.

— Нет, нет, нет, Ниночка милая. — Она бросала клавиши. — В прошлый раз ты лучше работала. Соберись, голубушка. — Нине Матвеевне пришлись по душе занятия в хоре. — Забудь обо всем на свете. И ты, Алешенька, не кисни. Это не значит, что нужно петь горлом, но у тебя очень сильное «ля». Дашенька, если ты хочешь петь, как Обухова, нужно работать, работать над собой, детка.

Дашенька обидчиво поджимала губки. Софья Петровна принималась вспоминать, а хор слушать.

— Нельзя было не наслаждаться этим божественным голосом... Этой прекрасной русской артисткой! Это было время, когда на оперном небе сверкали звезды величайшей яркости. Федор Иваныч Шаляпин...

— О-о-о!..

— Антонина Васильевна Нежданова... А за пультом стоял среброкудрый Вячеслав Иваныч Сук! Я уже не говорю о Козловском. Это моя слабость. Когда Иван Семеныч выходил, зал замирал. Голос!.. Такой страстный голос!.. Такой поразительной тонкости переходы!.. Совершенное искусство по благородству!..

Сенека, нахохлившись, сидел в клетке, слушая и, когда ему хотелось, чтобы снова попели, говорил:

— Ва-рю-ша!

— Я немного отвлеклась. Вы пока отдохните, — обращалась Софья Петровна к ровесникам, — а ребятишки нам споют Рахманинова. Только помните, что Сергей Васильич требует необычайно тонкого понимания интонации. Нужно осязать каждый звук и выбирать лишь тот, который чувствуешь.

Дети начинали петь собранно. Софья Петровна помогала руками, лицом, глазами, и губы ее шептали:

— Очень сильное «рэ», очень.. погаси, погаси... и аккуратненько «соль»... много, вот так... вот... вот.

Высокое детское многоголосие тихо лилось холмами, полями, над лесом. Пели «Тихую мелодию». Мы сидели с Егором на веранде, ожидая своих подруг. Я писал, а Егор почесывал ногой Шельму, разомлевшую на полу.

— Чего ты все пишешь, Павлуша?

— «Войну и мир».

— О-о, брат. Тогда одной тетрадкой тебе не обойтись.

Славно было слушать Рахманинова и видеть, как по лугу Степан Степанович гонит наше «стадо» на ночевку.

— Ребяты говорили, вроде Жискар д'Эстен хорошо играеть на двухрядке.

— Откуда?

— Вру. Не на двухрядке... на аккордеоне. — Егор ждал от меня подтверждения версии и, не дождавшись, отвечал сам себе: — Что ему теперь осталось? У них ведь тоже пенсии?

— Ему еще рано.

Иногда мы подолгу молчали, но чувствовалось, что думали об одном. К концу дня солнце перемещалось к лесу, и крест лопахинской церквушки сверкал до того ослепительно, что было больно смотреть.

Не сразу Москва строилась

Поднимаясь по лестнице, Федот Федотович озабоченно заметил:

— Дай бог терпения с нашими гавриками. Разболтали вы мне контингент, Варвара Дмитриевна. Раньше были, как шелковые.

— Федот Федотыч, когда мы уберем эти тюремные решетки? — Главврач пропустила мимо ушей замечание заведующего. — Вы же обещали.

— У вас своих забот по горло, а вы решетки. Обещал, сделаю. — Заведующий был в хорошем настроении. — Не сразу Москва строилась.

Направляясь к палате Софьи Петровны, главврач призналась заведующему:

— Я уже боюсь эту Шмакову. Она буквально замучила жалобами.

— А вы не бойтесь. Вас должны бояться.

В семье не без урода

В палате Нина Матвеевна Шмакова сидела, отвернувшись к окну, поджав губы. На кровати растерянная Софья Петровна нервно теребила краешек банта на груди.

— У вас тут много неясного, — заторопился заведующий, помахивая бумагой, — все как-то через пень колоду и целых два листа. Что вас, собственно, не устраивает?

Нина Матвеевна даже не обернулась.

— Ну, что вы кукситесь, бабуся? — Заведующий посмотрел на часы.

— Не «бабуся», а Нина Матвеевна, — вспылила жалобщица. — А «бабуся» у себя дома, пожалуйста.

Главврач присела на стул и сказала:

— Вы заявляете, что у нас здесь не дом, а сплошное недоразумение.

— Я не пишу «недоразумение». Вы не извращайте смысл.

— Но, судя по жалобе, вам все не нравится, — вмешался заведующий. — То пища недостаточно подогрета, то она слишком горяча. Советую прежде думать, чем писать.

— Десять раз говорила: молоко я люблю холодное, а первое, второе, чтоб обжигало. Если у поваров не хватает терпения, то их следует научить.

— Нет, вы представляете?! — Заведующий оторопело глянул на главврача, а потом на Нину Матвеевну. — Вы на каком свете? — Главврач кашлянула, и заведующий убавил напор. — Холодное нельзя пить, ангина будет, бабуся.

— Опять «бабуся»?!

— Нина Матвеевна, вы жалуетесь, что врачи вам не уделяют внимания, спокойно сказала главврач, — потом они же мешают вам десятикратными визитами. Ну, посудите сами...

— Сколько раз я просила спилить эту липу. Я от нее не сплю ночами.

— Спилим, — сказал заведующий. — Что еще прикажете?

— Вот, полюбуйтесь, — Нина Матвеевна указала на стену над кроватью Софьи Петровны, которая была сплошь увешана фотографиями ее выступлений, афишами. — Я просила ее не устраивать здесь публичный дом.

— Вы бы, милочка, подбирали выражения. — Софья Петровна в недоумении развела руками. — Чем вам это мешает?

Главврач постаралась успокоить ее взглядом и присела рядом с жалобщицей.

— Нина Матвеевна, войдите в положение Софьи Петровны. Скоро у нее юбилей, такое событие.

— Может, их расселить? — Заведующий нашел выход.

— Я отсюда никуда не пойду. — Шмакова была настроена агрессивно.

— Непременно, — сказала Софья Петровна, — и сию же минуту. Это в конце концов невыносимо, Нина.

Заведующий с облегчением вышел отдавать распоряжение, и Софья Петровна последовала за ним. Главврач осталась успокаивать соседку, которая еще раз презрительно посмотрела на афишу, где была изображена Софья Петровна в длинном платье с декольте.

— Это просто образец безнравственности. И не стыдно людям в глаза смотреть. С кавалером тут манипулирует. Приходит ночью, когда ей вздумается. Не дом, а какой-то вертеп. Не дадут умереть спокойно. Это вы всех распустили.

— Разве вам запрещают делать то же самое? Я знаю, что вы добросовестно трудились всю жизнь. У вас есть грамоты, какие-то памятные вещи. Пожалуйста, увешайте ими хоть всю стену. И дружите с кем вздумается. Это же ваш дом.

— Насчет труда тоже. Вся эта ваша трудотерапия, — ухватилась за новую мысль Нина Матвеевна. — Я не герой, но кое-что сделала для Родины и могу отдохнуть хоть на старости лет.

— Хорошо, только успокойтесь.

— Я не намерена выхаживать яблони коту под хвост, чтобы их ел кто-то другой, — все больше распалялась Шмакова. — Вы не эксплуататоры, а мы вам не наемная сила.

— Не волнуйтесь, ради бога. Я позабочусь, чтобы вам подыскали другое дело. — Главврач поднялась. — Но освободить вас совсем от трудотерапии мы не можем. Это вам вредно.

Вернулся Федот Федотович.

— Я думаю, вам подойдет вышивание, — сказала на прощание главврач.

— Без труда, сами знаете, бабуся, — дополнил заведующий. — Без чего не вынешь рыбку из пруда?

— Без червяка, — выпалила ему вслед Нина Матвеевна.

Образ птицы, возникший у Чистова при мысли о Нине Матвеевне

Голос Крупенина. Андрей Сергеевич Анисимов рискнул написать групповой портрет с натуры: Софьи Петровны, Ан-

ны Трофимовны, Чистова и мой. Клеточный период живописи был уже позади, и я часто видел Андрея Сергеевича, как он колесил по территории в своем моторизованном кресле, выбирая для этюдов то один, то другой уголок, то ли пишущим корову на лугу, то ли Шельму, то ли лопахинских ребятишек.

— Только не ручаюсь, — сказал он. — Сами понимаете, такое дело.

Мы сидели под липой, которую художник облюбовал как фон. У Софьи Петровны было упадочное настроение после случившегося. Я думал о том, чем отвлечь ее. Чистов перекидывался редкими репликами с Анисимовым, который делал первый набросок карандашом. Анна Трофимовна дремала. В вольере из сетки прохаживались куры. Шельма иногда подбегала к Чистову, заглядывала хозяину в глаза и снова принималась то заигрывать с котенком, который грелся на солнышке подле ног Анисимова, то пугать лаем кур в вольере.

— Андрюша, милый мой, — сказал Чистов, — ты мне курицу нарисуешь, будь добрый?

— Курицу? — Анисимов почесал затылок карандашом. — Тебе живую, или жареную, или, может, вареную?

— Мокрую.

— Этот год — год собаки, — сказал я. — Нужно иметь дома кусочек собачьей шерсти, или рисунок, или фото.

— Я тебе Шельму нарисую. Она у тебя умница.

— Вся в деда пошла, — засиял Чистов. — Нынче по лесу бродили, она уж белку понимает, все честь по чести. А, Шельма? — Чистов поцеловал подбежавшую собаку в морду. — Мы, скажи, умнее Наума. — Он еще раз прижал к себе собаку. — Вот внучка у меня, в жизни лучше не будет.

— Какая прелесть, — отвлеклась от своих мыслей Софья Петровна. И, поглаживая собаку: — Только зачем вы ее прячете, Егор Александрович? Пусть бы себе жила на территории.

— Ему Фэ Фэ запрещает.

Чистов встал, глянул на набросок и, возвратившись на место, повторил:

— Ну, так как насчет курицы?

— Надо подумать. — Анисимов был увлечен работой.

Утром на доске объявлений висела карикатура, изображавшая мокрую курицу со змеиной головой, похожей на Нину Матвеевну. Курица несла много-много яиц, из которых «вылупливались» странички жалоб. Надпись под карикатурой гласила:

«Врешь девица, знай границу.

Налог наложим на мокрую птицу».

Нина Матвеевна протиснулась сквозь толпу зрителей и сорвала карикатуру.

«Слушаюсь, ваше высокородие!»

«Мокрая курица» пожаловалась заведующему, заперлась в комнате и никого не впускала.

Полина Ивановна принесла ей завтрак и постучала.

— Оставьте меня в покое, — послышалось из-за двери. — Дайте мне спокойно умереть.

— Нина Матвеевна, будет вам. Поешьте, остынет.

— Умру здесь с голода и вас всех посадят за решетку!

— Я вам на столике оставлю. Только, пожалуйста, поешьте. И на уколы приходите. Я вам вне очереди сделаю.

— Умру! — Решение, казалось, не подлежало сомнению, хотя в этот момент Нина Матвеевна глядела в замочную скважину, видела шипящую яичницу на сковороде, горячий чай и удаляющуюся старшую сестру.

...Чистов сидел в кабинете заведующего с подчеркнуто виноватым видом, хотя во взгляде нет-нет да и мелькали веселые чертики. Федот Федотович был строг, но справедлив.

— Вы у нас, Чистов, оказывается, поэт. То, что вы щенков к себе в постель таскаете, то, что они гадят на территории, это отдельный разговор. Мне ведь все докладывают. А вот это, — заведующий постучал карандашом по карикатуре, — за это по головке не погладят. Вы себе представляете, если она действительно объявит голодовку. А если она умрет? А она может.

— Все там будем, Федот Федотыч.

— Зря вы улыбаетесь. Вы мне своих порядков не устраивайте. Здесь и без вас хватает. — Заведующий принялся чинить карандаш, намеренно удлиняя паузу. Потом подошел к окну, глянул в бинокль на территорию и, не оборачиваясь, спросил: — А может, вас в другой дом перевести, Чистов?

На лице Чистова улыбки как не бывало.

— Нехорошо, Чистов. Не по-джентльменски.

— Не по-какому?

— По-хулигански! — Заведующий не сдержался и крикнул: — Вы мне «ваньку» здесь не валяйте. Какая бы она ни была курица, но это хулиганство, статья двести шестая...

— Хоть тыща шестая. Один черт, скоро помирать.

— Мы сначала разберемся, кто вас этому научил, а потом помирайте с богом.

Чистову надоела канитель. Он поднялся, одернул мундир, который надел по случаю вызова к начальству, отпечатал три гренадерских шага к столу, взял под «козырек» и, вытаращив глаза, гаркнул, как, бывало, на плацу:

— Слушаюсь, ваше высокородие!!! Так что, согласно предписанию, разрешите идти помирать!!!

Чистов повернулся и вышел парадным шагом. Опомнившись, заведующий зло посмотрел ему вслед.

У самовара я и моя Маша

Ночью, когда дом уже спал, дежурная Маша сидела в гостиной, где стоял сестринский столик с лампой, и от нечего делать учила говорить Сенеку:

— Варвар.

Попугай отвечал заученное:

— Ва-рю-ша...

— Нет, Сенека. Не Варюша, а ва́рвар. Повтори-ка.

— Ва-рю-ша...

Услышав чьи-то шаги по коридору, Маша открыла тетрадь и сделала вид, что пишет. В гостиную вошел Федот Федотович в шляпе, в плаще, весь промокший, с фонариком в руке.

Голос Крупенина. Заведующий жил в доме на территории, так что этот визит не был неожиданностью для Маши, тем более что в ее дежурства он частенько наведывался и любил сиживать с Машей в кабинете, беседуя за чашкой чая. Как правило, после таких бесед в окне кабинета еще долго горел свет.

— Работаешь?

— Ага.

— Я тоже решил покумекать, — зевнул заведующий.

Мы с Софьей Петровной, проходя на цыпочках мимо, шепотом поздоровались, и я заметил, как Федот Федотович недовольно глянул на часы.

— Ты зайди ко мне, как кончишь. Я цейлонского заварю, — сказал он Маше.

Я пожелал Софье Петровне доброй ночи, поцеловал ей руку и дождался, когда за ней затворилась дверь. Чистов уже спал и не слышал, как в дождливой ночи где-то за территорией лаяла Шельма.

В кабинете шумел самовар. Маша плакалась в жилетку заведующему.

— Она просто комок нервов. Я понимаю, она главврач и все такое, но не до такой же степени. Я от нее сама скоро психопаткой стану. То ей не так, то не этак, то не надо, то неладно. Я просто как-нибудь дверью хлопну и уйду. Просто сил никаких.

— Терпи, казак, атаманом будешь. — Заведующий подлил себе из самовара и ухмыльнулся. — Помнишь у Лещенко: «У самовара я и моя Маша». — Он отошел к окну. — Хотя у вас теперь свои кумиры.

В коридоре пробили часы. Далеко, не переставая, лаяла Шельма.

— Надо идти укол Липчуку делать, — сказала Маша. — С этими уколами тоже все мозги продолбила.

— Тут ты неправа. Ты за это деньги получаешь. — Федот Федотович отпил глоток, потер щетину и, как бы невзначай, спросил: — Не знаешь, где Чистов свою собаку прячет?

— У него несколько мест. Она там в пол-

ном комфорте. Специальную будку на колесиках смастерил. С ума сойдешь с нашими клиентами. Сегодня вот что-то развылась. — Маша зевнула, потянулась и обмакнула сушку в чай. — Федот Федотыч, Варвара не от слова «варвар» происходит?

Заведующий поперхнулся.

— Ну, ты даешь, Мария.

Мне не спалось. Я стоял у окошка и смотрел на улицу. Дождь кончился, капало с крыши.

Далеко, тараня ночь ярким острием прожектора, пронеслась электричка. Внизу хлопнула дверь. Чья-то фигура с фонарем прошла по маршруту номер два. Шельма продолжала лаять.

На бога надейся, а сам не плошай

Голос Крупенина. В самом названии нашей обители есть слово «дом». Дом предполагает любовь, заботу, понимание, наконец, простую человеческую близость, которую мы, домашние, ждем друг от друга взамен той, ушедшей навсегда. С приближением дня рождения Софьи Петровны Варвара Дмитриевна организовала «тайное общество» по проведению ее юбилея. Общее руководство осуществляла она сама, а исполнителей нашлось достаточно: и Чистов, и старшая сестра, и Федот Федотыч, и Анисимов, который задолго до юбилея стал писать плакаты и лозунги, а по ночам завершал свое живописное полотно.

Я стоял у окошка в кабинете главврача и через решетку наблюдал, как Степан Степанович с Анисимовым в окружении ребят из Лопахино испытывал новую модель моторизованного кресла-каталки, поблескивавшего на солнце новенькими деталями. Варвара Дмитриевна говорила по телефону со знакомым журналистом.

— Я не прошу тебя целый подвал. Каких-нибудь двадцать строчек. Это все же событие для человека.

— Вот перечень дат, — шепнул я, положив на стол записку.

— Дадим тебе все ее даты, заслуги... Ну, не все, через раз. Но человеку все же восемьдесят, а не сорок. Хоть вкратце... А у кого оно есть? Илюшка, если бы я была журналисткой, неужели бы я тебе отказала?

— Я сам напишу, — вставил я между делом. Пусть он только подпишет.

Варвара Дмитриевна отрицательно качнула головой.

— Ну, пожалуйста, я тебя очень прошу. А лучше приезжай, поговори с ней сам. Я тебе рюмочку спирта поставлю, молочком парным попою, а то совсем стал, как дистрофик. Да, слушай, в райком не нужно звонить? А то они дадут команду. Перезвони мне. Привет. — Она бросила трубку, вздохнула. — Это проехали. Что у нас дальше?

— Я тут подготовил «смету». Гляньте, пожалуйста.

Она надела очки и торопливо стала смотреть «смету», приговаривая:

— Так... так... цветы у нас свои, вычеркиваем.. на кухне Федот Федотыч договорится... от спирта вы начнете буянить, вычеркиваем... скинетесь на шампанское... Хорошо бы, конечно, разыскать старых друзей...

— Я постараюсь.

За окном раздался женский вопль. Софья Петровна, задыхаясь, торопилась по маршруту номер один, прихрамывала, бедняжка, и кричала:

— Варюша, Павел Андреич, зовите скорее Федот Федотыча! Егор Александрович утопился!..

Горе

Голос Крупенина. Чистов нашел Шельму мертвой у плотины. Говорят, он носился по берегу с ней на руках, крича проклятья в свой адрес и виня во всем одного себя.

Когда мы прибежали к плотине, он сидел мокрый на песке, прижимая к груди Шельму своими ручищами. Лучше бы мне не видеть его глаза. Полина Ивановна тронула его за плечо.

— Встаньте, Егор Александрович. Простудитесь.

Не внемля, Чистов поглаживал Шельму и тупо смотрел сквозь гладь пруда.

Голос Крупенина. Похоронили мы Шельму в лесу, и нам стоило немалого труда уговорить Чистова вернуться в дом. Ужин я принес ему в комнату, но ни к ужину, ни к завтраку, ни к обеду следующего дня, ни через день, ни через два Чистов не притронулся. На попытки Варвары Дмитриевны успокоить его, он монотонно отвечал, что «сам виноват», и большего от него было не добиться.

Дело в шляпе

Голос Крупенина. Дождавшись, когда Варвара Дмитриевна уедет по неотложным делам в город, заведующий вызвал психиатра для освидетельствования Чистова. Разумеется, из «гуманных побуждений».

Психиатр оказался сорокалетним усталым человеком с усами, с залысинами, с печальным взглядом и часто по поводу и без повода тяжело вздыхающим.

— В конце концов, это — не гуманно, — сказал заведующий, — если человек помрет с голоду.

— Упечь туда, откуда дорога назад... затруднительна, конечно, можно, — вздохнул психиатр. — Налицо депрессия. Старику все равно.

— Он неадекватен.

— Не будем употреблять это шаблонное слово.

Заведующему не понравилось замечание психиатра, но он, не показав виду, налил ему из самовара чая, как дорогому гостю.

— Сосед по палате говорит, что Чистов очень эмоциональная личность. — Психиатр надломил сушку и отпил глоток чая.

Заведующий направил психиатра в нужное русло:

— Я так понимаю, что депрессия — это психоз.

— Безусловно. Он может стать забывчив, может совершать какие-то нелепости, путать все. — Психиатр посмотрел в окошко, за которым стояли рядом его «Жигули» и лимузин заведующего. — Старенький.

— Ничего, — сказал заведующий, — этот старичок еще вашему «Жигулю» фору даст.

— Но при доброжелательном отношении окружающих, — продолжил психиатр прерванную мысль, — все может кончиться благополучно. Это уже зависит от пластичности его психики, от ситуации вокруг. Один человек находит оправдание любым поступкам, подлости, преступлению, другой, как Чистов, будем мучиться не своей виной.

— Не мне вам говорить, — заведующий решил заточить карандаш, — отказ от еды — достаточная причина для его госпитализации.

— Конечно.

— Так в чем же дело?

Психиатр подошел к вешалке, на которой висела шляпа заведующего.

— Дело, как говорится, в шляпе. У меня тоже такая. В Сочи купили?

— В Мисхоре. — Заведующий сыграл пассаж пальцами по столу. — Боюсь, как бы старик не того-с. — Жест обозначил «спятил». — У нас и так в доме целый траур по этому поводу.

— Это хорошо. Если он будет чувствовать участие...

— Хорошо, да не совсем. Контингент у нас, сами видите. В их возрасте лучше без отрицательных эмоций.

— Насчет эмоций сейчас все перепуталось, — психиатр подлил себе из самовара. — Корка, подкорка, миллион теорий, миллион доказательств, и рефлексы уже не там начинаются и не там кончаются. Так что бабушка надвое гадала. Я посоветуюсь с вашим главврачом.

— Я не требую, чтобы вы упекли его навечно. Пусть подлечится, а там милости просим обратно.

Психиатр поморщился, еще раз вздохнул, глянул на заведующего, на шляпу.

— Знаете этот анекдот? — Неожиданно улыбнулся он.

— Про шляпу? Вот с такой бородой.

Под окном раздался сигнал лимузина, и заведующий направился посмотреть, кто там балуется.

У лимузина стоял пожилой дачник с удочками, чуть дальше из «Запорожца» выбирались его спутники.

— Сейчас иду, — по-приятельски поприветствовал их заведующий.

Когда он обернулся, кабинет был пуст. И в коридоре уже не было психиатра.

— Я совсем забыл — крикнул он, торопливо отпирая дверцу своих «Жигулей». —У меня очень важное деловое свидание.

Заведующий просунул через решетку руку со справкой.

— Вы ничего не написали!

— Позвоните мне в больницу.

Заведующий не сообразил, что предпринять, как «Жигули» с пробуксовкой рванулись с места.

— Федотыч, у тебя еще осталось пару карпиков? — У дачника было отличное настроение.

Психопатка

Я впервые видел Варвару Дмитриевну в таком крайнем раздражении. Не обращая внимания на наши приветствия, она пронеслась по коридору в плаще-накидке, не раздеваясь влетела в кабинет заведующего, взяла с места в карьер.

— Я понимаю, что Чистов не может рассчитывать на любовь товарища заведующего! Мало того, что он над ним издевался, теперь он хочет отделаться от него, потому что из всего кон-тин-ген-та, — она подчеркнула это словечко, — Чистов его чем-то не устраивает! Непонятно, правда, чем! «Дедуся «ваньку» валяет! Пусть на всякий случай очухается в психушке, а там, дай бог, и коньки отбросит». Мне ведь тоже все докладывают, не одному вам!

Заведующий совсем не ожидал такого крещендо.

— Советую прежде думать, чем говорить глупости, — пассаж был сыгран спокойно, но в пальцах чувствовалось напряжение. — Я желаю Чистову добра, как и всему... — Тут был сбой, — ...как и всем нашим клиентам. Мы не сумеем обеспечить Чистову соответствующего лечения.

— Оставьте ваш фельдфебельский гуманизм! — Окна в кабинете были открыты, и крик был слышен на улице.

— Значит, вы так ставите вопрос, — сказал заведующий, закрывая окна. — Хотите в открытую.

— Я по-другому не умею и вам не советую.

— А если он повесится?! Если он у меня сдохнет с голода?! Нет, вы представляете? Я вовсе не намерен получать за него взыскание.

Варвара Дмитриевна оторопела от этого «взыскания» и, не сразу поняв, о чем речь, смотрела на заведующего, пытаясь сообразить логику сказанного.

— Вы меня не гипнотизируйте. — Заведующий понял ее взгляд по-своему. — Я не склонен к внушению. У меня не тот тип нервной системы.

— Идиот. — Сказано было спокойно, спокойнее не скажешь.

Этого не было в партитуре у заведующего, хотя он мог бы и не играть дальше (все было написано на лице), но он все же рявкнул:

— Вон из моего кабинета!!!

Варвара Дмитриевна хлопнула дверью так, что ложка в стакане заведующего звенела до тех пор, пока он ее не остановил.

Заведующий ворвался в кабинет главврача, который был напротив.

— Допустим, я — идиот. Меня это устраивает, если вы считаете себя нормальной. Вас то точно пора лечить... и показывать из клетки.

— Я уже отсидела. — Варвара Дмитриевна указала на оконную решетку. — Хотя год назад кто-то обещал ее снять.

— И еще отсидите, только не за этой.

— Не сомневаюсь, если за дело возьметесь вы.

— Я не намерен нести ответственность за перерасход по вашей милости. Недурно устроились за государственный счет: своя фер-

ма, птичник, бильярд, карпики в пруду. И бесплатная рабочая сила ко всему в придачу. Ишь, какая барыня. — На лице у заведующего выразилась иезуитская улыбочка, оголившая остренькие, один к одному, зубки с клыками. — Таким, как вы, только дай. Вы ведь последнего старика заставите на себя пахать.

— В ваших устах гуманизм не звучит.

— Известно. Это вы у нас одна святоша. Как же, как же... ее на совещаниях хвалят. Откуда вы взялись такая богородица?..

— С неба упала. — В глазах у Варвары Дмитриевны стояли слезы, но тон был спокойный, только губы подрагивали.

— Жаль, что не расшиблись. Я бы вам памятник из бронзы отлил.

Варвара Дмитриевна не могла больше терпеть эту пытку.

— Выйдите вон из моего кабинета... и не забудьте подыскать Чистову отдельную комнату.

— Ага, разбежался. Может, ему еще мулаточку горничную вместо его бабуси. У меня других проблем нет, кроме ваших любимчиков.

— Вый-ди-те вон из мо-его ка-бине-та, — повторила Варвара Дмитриевна.

— Это не ваш кабинет, а государственный.— Он ткнул пальцем в стену, где в уголке над селектором висели портреты Н. Мордюковой, Б. Дэвис, Б. Бабочкина, С. Трэси, Л. Савельевой, С. Бондарчука, В. Высоцкого и М. Влади. — И порнографию не советую разводить. Здесь вам не Монте-Карло.

— Закройте, пожалуйста, дверь с той стороны государственного кабинета.

У заведующего кончились слова. Осталась молчаливая ненависть и ослиное упрямство. В этот момент мимо окошка главврача проходил Степан Степанович с инструментом в руках.

— Степан Степаныч, — окликнула его Варвара Дмитриевна, — подайте мне, пожалуйста, молоток и зубило. — Тот подал. — Спасибо, Степан Степаныч. Я вам потом принесу.

Заведующий насторожился, от «святоши» можно было ждать чего угодно.

— Не выйдете? — Варвара Дмитриевна шагнула к заведующему.

— Ага, испугался. Держи карман шире.

Варвара Дмитриевна подошла к окну и стала долбить зубилом стену, в которую была вмонтирована решетка.

— Психопатка, — прошипел заведующий и пулей вылетел вон.

Федот, да не тот

Всю ночь в окошке Федота Федотовича горел свет. Он курил и писал:

«Первому секретарю Ждановского райкома КПСС тов. Буслаеву А. Н. от заведующего Дома ветеранов тов. Житенева Ф. Ф.

Уважаемый Анатолий Николаевич! Довожу до вашего сведения, что в течение последнего времени, а именно с назначением на должность главврача тов. Волошиной В. Д., во вверенном мне доме создалась нетерпимая обстановка, которая требует вмешательства и разбирательства».

Федот Федотович перечел написанное, вздохнул, поставил птичку после «вмешательства» и сверху дописал «компетентных органов».

Федот Федотович отложил ручку и отпил глоток чая.

«...Прошедшее время дало возможность тысячу раз убедиться в полной противоположности характеров, — он зачеркнул «характеров» и продолжил: — ...взглядов на профессиональные обязанности, интересов, целей и стиля работы. Мы утратили взаимное уважение и доверие. В результате в коллективе возникли недопонимание, подозрительность, а среди контингента не проходит дня без неприятностей и жалоб, без ссор и раздоров...»

Федот Федотович походил из угла в угол, выкинул из пепельницы окурки в форточку, включил самовар и опять уселся писать.

«...Каковы же объективные причины, инициатором которых является главврач и которые, на мой взгляд, требуют немедленного устранения?»

Федот Федотович долго смотрел в окошко. Потом распечатал новую пачку чая, прикрыл

краник самовара, из которого капало, и, усевшись за стол, обхватил голову руками, задумался, будто уснул на какое-то время. Погасив папиросу, он перешел к главному:

«...1. Неоправданные финансовые расходы.

2. Использование служебного положения с целью сведения личных счетов и, как результат, сокращение полезных работников.

3. Нарушение норм безопасности контингента (были случаи отпуска контингента в город во время карантина. А также устранение решеток с окон и непродуманное разведение скота с последующим падежом).

4. Эксплуатация старческого труда.

5. Нарушение норм гигиены (допуск в помещение птиц, кошек, собак).

6. Нарушение лечебного режима (азартные игры, употребление спиртных напитков)».

Далее следовали более мелкие «грехи» Варвары Дмитриевны, такие, как: панибратское отношение с нами, создание «коалиций», попустительство «любимчикам», допуск на территорию посторонних и т. д., и т. п. Над этой страницей Федот Федотович много потрудился, перечеркивая, переписывая, комкая лист за листом и выпив не одну чашку чая. Закончив свой труд к утру, Федот Федотович принялся перепечатывать его на машинке. Вот чем заканчивалось письмо:

«...Уважаемый Анатолий Николаевич! Мои неоднократные указания главврачу на ошибки, взаимные примирения, которых были сотни, только усугубляют дело и ничему ее не научили. Дальнейшие попытки немыслимы. Все это явно сказывается на здоровье, психике, нервах контингента, создало затяжную депрессию у некоторых из них. В таких условиях даже преданность делу омрачается чувством горечи. Самым трудным и болезненным, но самым честным и правильным в создавшихся условиях будет отстранение от должности одного из нас. Не мне судить, кого».

Семейство аккомпаниатора

Голос Крупенина. Приближался юбилей. Как на грех, недели за три в городе началась эпидемия гриппа, в доме объявили карантин, и Федот Федотович на законном основании лично повесил на ворота старый амбарный замок. С секретного позволения Варвары Дмитриевны я тайком наведывался в город, тщетно пытаясь найти кого-нибудь из старых друзей Софьи Петровны. Какова же была моя радость, когда, наконец, мне удалось разыскать того самого аккомпаниатора, о котором мне когда-то поведала Софья Петровна.

Когда я позвонил в дверь, раздался многоголосый лай, будто в квартире размещалась целая псарня. После некоторой возни и окриков лай удалился, и на пороге возник худющий, с живыми глазами старик в халате, который висел на нем, как на вешалке.

Голос Крупенина. Когда я представился и сказал о цели своего визита, он долго не мог сообразить, что к чему.

— Позвольте, позвольте! Что вы такое говорите?! Как? Сонечка жива?! О, господи! — Он воздел руки к потолку, который давно требовал ремонта. — Это фантастика!

Из другой комнаты послышался скулеж, и хозяин, извиняясь, спросил меня:

— Вы не боитесь собачек?

Я ответил, что напротив, и он, пригласив меня присесть и удаляясь переодеться, выпустил собак в гостиную со словами:

— Они не тронут. Они у меня воспитанные. Ну-ка, не приставать, Тришка, — окликнул он молоденького курцхара, который, став на задние лапы, пытался лизнуть меня в лицо. — Мне неловко, я мигом переоденусь.

Пока я разглядывал гостиную, большую часть которой занимал рояль, он продолжал вслух недоумевать по поводу внезапного исчезновения Софьи Петровны несколько лет назад:

— Это делает честь ее душе, но разве можно так вдруг исчезнуть с горизонта. И с тех пор ни слова! Соня жива, боже мой! Я не могу поверить! Хотя Соня всегда оставалась Соней. Никто не знал, что это чудо сотворит в следующий момент. Она и в жизни, и на сцене была непредсказуема. Ее, бедняжку, наверное, замучила аллергия.

Все стены гостиной занимали фотографии собак. Каких тут только не было: легавые, борзые, овчарки, пойнтеры, гончие, таксы, лайки, курцхары, спаниели, совсем мне неизвестные, и все с медалями, которые на лентах висели под каждым из портретов, напоминая хозяину о былой славе его почивших питомцев. Судя по стати нынешних друзей, которые, высунув языки, разлеглись под роялем, с любопытством поглядывая на меня, эти тоже были отборных кровей. Аккомпаниатор вышел ко мне, приодетый в легкую куртку со стоячим воротничком, с шелковым шарфом на шее, заправленным под свежую рубаху, с перстнем на правой руке и с подносом, на котором стояли наполненные рюмки и кофейник с чашками. Заметив, как я разглядываю его «галерею», он сказал:

— Как вам мое семейство? У меня их было пятьдесят шесть за всю жизнь. Теперь, когда я уже давно не аккомпанирую, это стало делом моей жизни. Я занимаюсь судейством на выставках.— Он налил мне кофе и шутливо добавил:— Могу вам удружить щенка. Причем, заметьте, любой породы. Я вам так обязан за ваше известие о Соне. Собачники на меня молятся,— сказал он с гордостью.— Что вы, шутите? Все медали от малой до большой золотой вот в этих руках.— Он прищелкнул от удовольствия языком.— За нашу Сонечку. Мы ей устроим пир на весь мир!

Голос Крупенина. Мы разговорились о Соне, о молодости, он много расспрашивал о доме, в каких условиях там Сонечка, как нас кормят, есть ли у нас развлечения, каково лечение, можно ли держать животных. Я по возможности полно отвечал на его вопросы. Когда я сказал, что Софья Петровна руководит хором, он был в полном восторге и спросил, трудно ли к нам устроиться.

— Я звякну в Москву Иван Семенычу, и он, если будет в здравии, обязательно приедет. Он очень ценил Софью Петровну и, я уверен, будет очень рад узнать, что Соня жива.

На белой стене висел небольшой портрет Софьи Петровны. Холст излучал столько света, что невольно хотелось подойти и погреться под лучами Сонечкиной улыбки.

— Неповторимый Сарьян,— послышалось за спиной.— Ни у кого больше нет такого солнца.

Пир на весь мир

В день юбилея Софье Петровне с утра нездоровилось. Еще до завтрака Нина Матвеевна, которая регулярно следила за прессой, вошла в комнату, потрясая газетой.

— Соня, пляши.— Увидев, что соседка еще в постели, она недоуменно всплеснула руками.— Соня, как ты смеешь лежать в постели?! О тебе пишет вся пресса! Посмотри на себя, какая ты здесь красотка. Ну-ка, вставать и одеваться немедленно.

— Хоть в этот день, Нина, оставь меня в покое. Не люблю, когда со мной так шутят

— Какие шутки?! — Нина Матвеевна вручила ей газету, развернув на нужной странице.

Софья Петровна не сразу сообразила, где читать.

— В глазах немножко плывет, как у Моне. Подай мне очки, дружок! — Она пыталась привстать, но ей это не удавалось. — Надо давление измерить.

Соседка подала ей очки и помогла приподняться на подушках.

— Сегодня я буду твоей фрейлиной. Хочу понежиться в лучах твоей славы. Что с тобой, Соня?!

На Нину Матвеевну смотрели потрясенные, полные слез глаза восьмидесятилетней девочки.

— Нина... Ниночка...— Бедняжка никак не могла поверить в то, что прочла, а только потрясала газетой, кивала головой и все повторяла:— Ниночка... Нина!..

— Господи, Соня, ты меня пугаешь. Может, позвать сестру?

Софья Петровна не могла говорить и только благодарно поглаживала руку Нины Матвеевны.

— Соня, прости меня, я больше не буду,—

неожиданно виновато сказала соседка.— Я ужасно вздорная, паршивая старуха... Но скажу честно — мне тебя очень не хватало все это время.

Софья Петровна, всхлипывая, молвила:

— За что я тебя люблю, Нина,— с тобой не соскучишься. Но что же нам делать, дружочек? Я ведь не причесана.

В киноконцертном зале сестры во главе в Варварой Дмитриевной и Анисимовым оформляли стенд к юбилею Софьи Петровны. Весь задник был украшен афишами ее выступлений. Федот Федотович заглянул в зал и подошел к Анисимову.

— Будет пресса, — сказал он и указал на задник,— так что обязательно цифру восемьдесят выведи.

— Это не по-джентльменски, Федот Федотыч. Кто же напоминает женщине о возрасте?

На падуге поднимали лозунг: «Старость — не конец, а венец жизни». Заведующий одобрительно кивнул.

— Сам придумал?

— Варвара Дмитриевна,— ответил Анисимов.

Я вошел с огромным букетом роз в прибранную комнату.

— Сюда нельзя.— За ширмой юбилярша заканчивала туалет, и ко мне вышла новоиспеченная «фрейлина». Принимая розы, она шутливо спросила: — Как прикажете доложить?

— Павел Андреич Крупенин.— Я прищелкнул каблуками.— Ваш сосед из восьмого нумера. Поклонник таланта ее величества.

Софья Петровна появилась из-за ширмы в блистательном туалете, и мы расцеловались.

— Павел Андреич, голубчик, я очень волнуюсь. Как вам мой туалет?

— Ну, что первое приходит в голову? — Я был восхищен.— «Я помню чудное мгновенье»! Вот это и есть вы, Софья Петровна. И гений, и чистой, и красоты, и что-то совсем необыкновенное, чему даже и слов не сыскать.

Гостей встречали на пороге дома вместе с Варварой Дмитриевной, Полиной Ивановной и еще пятеркой ответственных, у каждого из которых были свои обязанности. Все ждали прибытия Ивана Семеновича Козловского. По этому случаю Федот Федотович распорядился раскатать ковровую дорожку до ворот. Степан Степанович стоял у ворот при медалях и, издали заметив лимузин заведующего, предварительно вытерев туфли о штанину, взял под козырек. Это был знак давать музыку. По слышалось вступление, и голос Софьи Петровны в записи сороковых годов запел «Растет страна» Сергея Прокофьева:

Друзья мои, друзья мои,
Друзья мои, товарищи,
Еще мы будем молоды...

Сверкающий лимузин торжественно въехал на центральную аллею. В нем было битком пионеров из лопахинского хора и среди них величественно восседал Иван Семенович Козловский. Двое пионеров вынесли из машины огромный торт в коробке, украшенной лентами и бантами, остальные, предводительствуемые великим артистом и улыбающимся аккомпаниатором, несли в руках красивые коробки конфет и корзины с цветами. Приблизившись к Софье Петровне, пионеры по взмаху Козловского подхватили «Друзья мои...» и хором допели:

Друзья мои, друзья мои,
Еще мы будем счастливы,
Хоть и висок седой

Расцеловав ребятишек, Софья Петровна обняла Ивана Семеновича и аккомпаниатора, и на глазах у нее искрились слезы радости.

— Софья Петровна, как ты могла скрыться?! Зачем ты пропала?

— В нашем возрасте, друг мой, поминки более частый повод для встреч, чем дни рождения. Решила не давать тебе такого повода.

— Неужели тебе лучше здесь, Соня? — воскликнул аккомпаниатор.

Софья Петровна обняла Варвару Дмитриевну и Федота Федотовича и воскликнула:

— Если бы ты знал, Костя, как я люблю наш дом! Я не знаю, что такое божеский рай, но здешний рай меня вполне устраивает.

Фотограф из газеты не преминул зафиксировать эти объятия, блеснув вспышкой.

— А для вас у нас с Иван Семеновичем тоже сувенир,— обратился аккомпаниатор к главврачу.— Вы ведь Варвара Дмитриевна,

если не ошибаюсь.— Он подозвал одного из пионеров и, взяв сумку из его рук, торжественно вручил ее главврачу.— Лекарство для вашего больного.

— Такого нигде не сыщете,— подтвердил Козловский.

Когда Варвара Дмитриевна достала из сумки «лекарство», мы ахнули. В руках у нее была маленькая Шельма, точь-в-точь такая же, какою мне когда-то представил ее Чистов.

Зал сверкал орденами и медалями. Когда Федот Федотович возглавлявший президиум, попросил из-за кулис Софью Петровну, все встали и долго аплодировали. Фотограф, поблескивая блицем, фиксировал каждый миг праздника: как заведующий зачитывал статью в газете, посвященную юбилею, как старцы вручали Софье Петровне адреса с подарками, как аккомпаниатор демонстрировал портрет кисти Сарьяна, делясь своими воспоминаниями, как Анисимов при помощи пионеров развернул свое огромное живописное полотно, на котором были изображены все обитатели дома. После того как хор спел здравицу в честь Софьи Петровны, все поднялись на сцену для общей фотографии с Иваном Семеновичем, держа над головой лозунг: «Старость — не конец, а венец жизни!» Сколько было аплодисментов старцев, ребячества пионерии, радости в глазах Варвары Дмитриевны.

Потом в каминной, где все расселись за накрытыми столами, где стоял открытый рояль, горел камин и на отдельном столе помещался огромный торт со свечами, Иван Семенович произнес тост в честь Сонечки:

— Она выходила на сцену красивая, спокойная, расцветшая весна, уже даже почти лето, как какое-то прекрасное виденье, чудо. Изумительная, предельная грация. И это еще одно поразительное свойство ее дарования — принадлежность души этой прекрасной певицы своему народу. Независимо от репертуара, будь это Чайковский, Шуман, Прокофьев или пьесы Фейнберга. Ведь что удивительно? В своем исполнении она могла быть девочкой, чистым существом, полным счастливых детских, девичьих грез; могла быть женщиной, готовой любить в открытую, сердце на отдачу; могла быть философом, поднимаясь над миром хрупким, светлым существом, увядшим цветком, сострадающим отсутствию человеческой гармонии, нежно любя добро, удивительно скупо, сжато, лаконично отвергая зло. Я слышал и видел это чудо на сцене, и значит, я вознагражден жизнью! За вас, дорогая Софья Петровна! Будьте здоровы и счастливы!

Я был растроган до слез от того, как верно все было сказано. Потом Иван Семенович спел с пионерами «Тихую мелодию» Рахманинова. Соня была счастлива этим подарком и, пригласив его на танец, открыла бал. Я танцевал с Варварой Дмитриевной.

Голос Крупенина. Невозможно описать те чувства, которые я испытывал в этот незабываемый вечер. Это было настоящее семейное торжество, где каждый хорошо знал другого, держал себя с достоинством и, радуясь причине праздника, окружал Сонечку всяческим вниманием, как дитя, которое в семье любимо больше других.

Я подождал момента, когда аккомпаниатор оставит Соню, и пригласил ее на танец.

— Что у вас было с этим аккомпаниатором?

— Не ревнуйте, не ревнуйте, Павел Андреич. Вам это так не к лицу.— Она коснулась рукой моей щеки и, глядя мне в глаза, сказала: — Голубчик мой, вы все время в тени, но я-то знаю, кому я всем обязана.

Я указал на Варвару Дмитриевну, которая танцевала с Федотом Федотовичем, и сказал:

— Соня, обещай мне, что ты не будешь меня обманывать.

Я случайно назвал ее по имени, и она охотно приняла это.

— Мы сейчас обязательно выпьем на «ты». Я, признаться, давно уже про себя зову вас Павлушей.

Федот Федотович довольно легко управлял своей партнершей в танце.

— Я корковое существо, Варвара Дмитри-

евна, а вы подкорковое. Мне, прежде чем решиться на что-то, нужно взвесить все «за» и «против». А вас захлестывают эмоции.

— Это хорошо или плохо?

— Судя по сегодняшнему празднику, мы хорошо дополняем друг друга.

Софья Петровна устала, и мы присели рядом с Козловским.

— О чем вы думаете, Иван Семеныч?

— Потянуть бы еще годиков этак... Может, еще кое-что успеется.

— Хорошо бы,— грустно сказала Софья Петровна.— Хотя, конечно, занавес уже медленно опускается.

— Да бог с вами, Софья Петровна.

— Иван Семеныч старше нас и то, как огурчик,— сказал я.

Иван Семенович постучал по дереву. В подтверждение моих слов его пригласила на танец Нина Матвеевна, и он охотно согласился.

— Хотите, я вас рассмешу? — спросил я Софью Петровну.

— Валяйте.

— Я сочинил себе надгробную эпитафию.

— Что же тут смешного, дружочек?

— А вот послушайте.— Я наклонился к ее уху и прошептал: — Паша пожил, не тужил, Паша Родине служил, Паша Дашеньку любил, Паша с Сонечкой дружил.

Софьюшка рассмеялась.

Голос Крупенина. К полуночи в каминной оставалось человек десять самых стойких бойцов. Уже переговорили о лечении, о своей будущности, о юбилее самого Ивана Семеновича, который транслировался на всю страну, о нынешнем урожае, об американцах, о погоде, о летающих тарелках, а все еще не хотелось расходиться.

— Софья Петровна, я вас умоляю, для нас с Варварой Дмитриевной, — я стал упрашивать Соню спеть. — Под сурдиночку, как сможется.

— Павел Андреич, не смейтесь,— кокетливо помахала она пальцем. — С этим не шутят. Это под силу одному Ивану Семенычу. Он у нас последний из могикан.

Аккомпаниатор сыграл вступление на рояле, и великий артист, прикрыв глаза, тихо запел: «Я помню чудное мгновенье...»

И мне запомнилось это мгновенье. Как догорал камин, как были открыты настежь окна, как не вовремя забили напольные часы, как напротив меня сидела счастливая Софья Петровна и, прикрыв глаза, слушала голос товарища:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Суровые будни

Кончились праздники, наступили суровые будни. В ответ на письмо Федота Федотовича в дом прибыла комиссия. Комиссия тщательно разобралась в фактах, неоднократно беседуя с заведующим, главврачом, сестрами, работниками пищеблока. Не обошлось и без показаний контингента, среди которых были мои, Чистова, Бердяева, Нины Матвеевны и Софьи Петровны.

— Дорогие мои, это несерьезно,— сказала она.— Кто же поверит, что Федот Федотыч и Варюша живут, как вы говорите, как «кошка с собакой». В конце концов, и ссоры не так страшны. Лишь бы дело двигалось.

Голос Крупенина. Федот Федотович все это время был подтянут, бодр, казался инициативным, заботливым руководителем. А Варвара Дмитриевна как-то сникла, умолкла, теперь ее можно было видеть только в рабочее время, да и то большей частью в кабинете, откуда она редко выходила. Комиссия не сочла необходимым увольнять главврача, но с учетом частично подтвердившихся фактов рекомендовала наложить на нее партвзыскание. Партбюро, секретарем которого была Полина Ивановна, вынесло вопрос на закрытое партийное собрание, большинством голосов рекомендация комиссии была отклонена. А еще через некоторое время мы узнали, что Варвара Дмитриевна уходит от нас по собственному желанию.

Обида

Я навестил ее в тот же день. Когда я вошел, послышалось, как где-то хлопнула форточка, гулькнул ветер, и сквозняк принес в прихожую разлетевшиеся бумаги. Увидев меня, она сконфузилась.

— Я в таком виде.— Она сняла чемодан со шкафа и, смахнув прядь со лба, подала мне руку.

Ее было не узнать.

— Я к вам чай пить с тортом. — Представляю мой дурацкий вид при сказанном.

— Я вас сама угощу, как следует.

На всем в жилище Варвары Дмитриевны лежал отпечаток отъезда. Куда девался прежний уют. На полу, у двери, ведущей на террасу, рядом с чемоданами лежали увязанные стопки книг, аквариум, завернутый в одеяло телевизор, горшки с цветами, лампа, клетка с Сенекой. Единственное, что напоминало о прежней жизни, — это десятки листков с пометками «что сделать», прикнопленных к пустым стеллажам, и дружеский шарж Анисимова. Шарж изображал Варвару Дмитриевну с глазами, излучавшими свет и со множеством рук и ног, как у индийских богов. В каждой ладони помещался то Чистов, то попугай, то Федот Федотович, то Шельма, то сам Анисимов, то засохшая липа, то целая группа обитателей, то рюмка со спиртом. Одним словом, приглядевшись, можно было увидеть на шарже много знакомого. Над мальчишеской шевелюрой Варвары Дмитриевны, как нимб, парила надпись: «Работать не покладая рук — самое важное!»

Она принялась собирать разлетевшиеся бумаги.

— На улице хоть и мокрый снежок, а все равно хорошо,— боясь взглянуть ей в глаза, я тоже стал помогать ей.

Вошел Алеша, непривычно серьезный.

— Поставь чай, Алеша, — мне показалось, что ее голос дрогнул.

Когда Алеша вышел с тортом, я глянул на нее. Она стояла у окошка, кутаясь в платок, и мне было легче говорить с ней, не видя ее лица.

— Мы этого так не оставим. — Я хотел было подойти, тронуть ее за плечи, но не рискнул. Чем я мог ее утешить? — Не уходите, Варвара Дмитриевна. Без подлецов жизнь, как зима без снега.

— Значит, в Африке их нет? — Она обернулась ко мне.— Павел Андреич, я отношусь уважительно к двум вещам: к работе и к собственному достоинству. Работа у меня будет... А достоинства я не хочу терять.— Печальная улыбка погасла в провалах глаз.— Вот сижу у окошка и все думаю, думаю одно и то же: за что?

Она снова отвернулась, чтоб я не видел ее лица. За окном капало. Снег еще не везде стаял и белел простынками в молодом саду с заботливо укутанными на зиму яблонями. Неожиданно в окошке возникло лицо Чистова. Он подмигнул Варваре Дмитриевне и, как ребенок, приплюснул нос к окошку, при этом очень смешно скосив глаза. Промокший, он вошел, как всегда, в сопровождении Анны Трофимовны и с Шельмой на поводке. Опять хлопнула форточка, опять разлетелись бумаги, и Чистов с Анной Трофимовной застыли на пороге от неожиданности.

— Покидаете нас? — Старушка заморгала глазами.

Чистов не верил своим глазам.

— Ах ты, мать твою в жилу.— Он достал из кармана бутылку вермута и листок исписанной бумаги.— А мы тут с Андрюшей письмо накатали в инстанцию. Думал, за рюмочкой помудруем.

— Спасибо. Раздевайтесь. Сейчас чай будет.

Анне Трофимовне было невдомек, как поступать дальше, оттого что ее друг оставался стоять, вперившись взглядом в затылок Варвары Дмитриевны. Она взяла из его рук бутылку и поставила на стол.

— Ну... тогда... для сугрева в дорожку,— сказала она, растерянно глянув на окаменевшего друга.

Шельма, почувствовав, что о ней забыли, залаяла с подвыванием. Варвара Дмитриевна оглядела нас и сказала:

— Это вопрос для меня решенный, друзья.

Чистов молчал, но, судя по виду, ему это нелегко давалось.

Голос Крупенина. Глядя на моего друга, я думал о том, что с радостью бы отдал оставшиеся мне дни, только бы не чувствовать себя покинутым, никому не нужным ничтожеством, не способным удержать рядом с собой любимого человека, которого ранили и без которого мое существование станет много беднее.

— Липа зазеленела, — тихо проронил Чистов.

Я глянул в окошко. Посреди зимнего двора причудливо зеленела клейкими листочками та самая высохшая и никому не нужная старая липа, которую заведующий давно собирался срубить.

Варвара Дмитриевна уезжала следующим утром, когда в доме, казалось, все спало. Было скользко и солнечно. Провожали ее Полина Ивановна, несколько сестер, санитаров и, конечно, Степан Степанович. Таксист подогнал машину к самому крыльцу, и Степан Степанович помог погрузить вещи. Алеша с аквариумом осторожно уселся сзади. Варвара Дмитриевна направилась к машине и, прежде чем сесть в нее, оглянулась, бросив прощальный взгляд на дом, ее же стараниями ставший для нас родным очагом. Глянула и опешила, приросла на месте. Все окна дома были распахнуты настежь. В них стояли, кутаясь в одежды и глядя на свою «святошу», старцы. Я стоял об руку с Софьей Петровной, и мне вспомнились стихи того томика, который мне когда-то читала моя подруга:

Людей теряют только раз,
И след, теряя, не находят,
А человек гостит у вас,
Прощается и в ночь уходит.
А если он уходит днем,
Он все равно от вас уходит.
Давай сейчас его вернем,
Пока он площадь переходит.
Немедленно его вернем,
Поговорим и стол накроем,
Весь дом вверх дном перевернем
И праздник для него устроим.

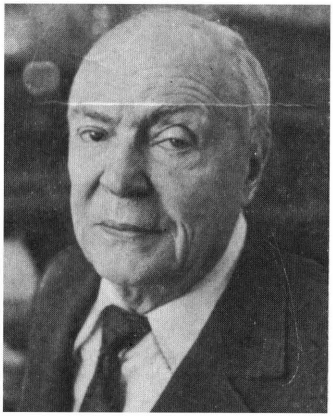
Картина

До конца тетрадки, моей «Книги отзывов», остается полстраницы. Мы с Софьей Петровной сидим в каминной. Она разучивает на рояле новую вещь. Я поглядываю на картину Анисимова, на которой изображено все, что так хорошо знакомо, и мне остается дописать несколько строк.

Голос Крупенина. С тех пор прошло время. Федот Федотович заведует где-то автоколонной, и о нем не слышно. Сестра Маша устроилась в ветеринарную лечебницу. Варвара Дмитриевна не покинула нас, оставаясь с Полиной Ивановной, Степаном Степановичем и другими в доме, где есть боль, которую они помогают утешить, слабость, которой их участие придает силы, капризы, которые они терпеливо переносят от нас. И, конечно, есть радость. Милосердие этих людей по-прежнему искренно и естественно, будто они и не предполагают иных отношений между людьми. Между тем, у каждого из них есть свои семьи, дела, заботы, у каждого есть другая, неизвестная мне жизнь. Спасибо же вам, мои драгоценные друзья, за ваше сердце, которым вы одарили меня в конце жизни.

Я перечел последнюю страницу и дописал: «Всей душой до конца своих дней ваш. Заслуженный учитель РСФСР, ветеран гражданской и Отечественной войн, член КПСС с 1922 года П. А. Крупенин».

С 80-летием

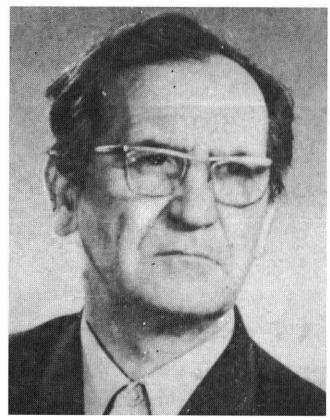


Вольпина Михаила Давыдовича, кинодраматурга, лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

Касымова Абдульхаира Бахромовича, киноактера, народного артиста Таджикской ССР

С 70-летием

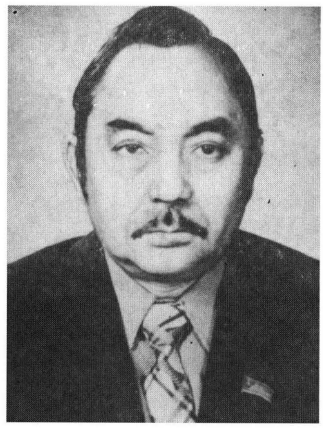


Аранышева Михаила Федоровича, кинооператора, заслуженного артиста Казахской ССР, лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

Олоновского Николая Владимировича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

С 50-летием



Мамбетова Азербайжана Мадиевича, кинорежиссера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР